

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

THIAGO DOS SANTOS SELEM

**A TAREFA DA CRÍTICA:
WALTER BENJAMIN E *AS AFINIDADES ELETIVAS* DE GOETHE**

Niterói
2019

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

THIAGO DOS SANTOS SELEM

**A TAREFA DA CRÍTICA:
WALTER BENJAMIN E *AS AFINIDADES ELETIVAS* DE GOETHE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Sússekind Viveiros de Castro

Niterói
2019

THIAGO DOS SANTOS SELEM

A TAREFA DA CRÍTICA:
WALTER BENJAMIN E *AS AFINIDADES ELETIVAS* DE GOETHE

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Pedro Süssekind (UFF)
Orientador

Prof. Dr. Bernardo Barros Coelho de Oliveira (UFF)
Arguidor

Prof. Dr. Pedro Duarte Andrade (PUC-Rio)
Arguidor

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá:

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFF, por ter contribuído no desenvolvimento deste trabalho e na minha formação de modo geral. Estendo meus agradecimentos a Luciene Pacheco, secretária do PFI, que sempre se mostrou dedicada e eficiente no seu trabalho.

Agradeço ao PROCAD e à PROPPI, por terem custeado as viagens que fiz durante esta pesquisa, todas fundamentais para o seu enriquecimento. Agradeço, também, ao PULE (Programa de Universalização em Línguas Estrangeiras), pelo excelente curso de Francês.

Agradeço aos professores Vladimir Vieira, Tereza Calomeni, Patrick Pessoa e Bernardo Oliveira, pelas aulas ministradas durante esses dois anos de pós-graduação. Muito do que se encontra nestas páginas é fruto de um diálogo com essas aulas.

Agradeço aos professores Bernardo Oliveira e Pedro Duarte, por terem aceitado compor esta banca de defesa.

Ao professor Pedro Sússekind, agradeço por suas aulas, mas também pelo seu paciente e generoso trabalho de orientação. Sua participação foi, sem dúvida, essencial para a realização deste trabalho.

Não posso deixar de agradecer aos amigos Gabriela, Jô, Marcus Vinicius, Roberto, Sarah e Valdeir, por terem me acompanhado nesses anos de UFF, e pelos instigantes diálogos na biblioteca.

Agradeço o meu namorado Ottávio, pelo seu carinho, amor e paciência ao longo de mais de 6 anos juntos. Sem seu suporte essa dissertação nunca teria sido escrita. Também tenho de agradecer aos meus pais Solange e Ricardo, pelo apoio e compreensão ao longo desses anos de formação.

Por fim, meus especiais agradecimentos à Universidade Federal Fluminense, que me acolheu por todos esses anos de graduação e mestrado. Nesse tempo, ainda pude vê-la crescer, expandir-se para o interior do Estado do Rio, aumentar seu corpo docente e discente, acolhendo cada vez mais pessoas, isso tudo graças a uma política compromissada com democratização do ensino superior. Se hoje, entretanto, ela vive sob ameaça, se é um dos alvos privilegiados dos ataques deste governo, é porque ela sempre soube se constituir enquanto um espaço de resistência. Tenho certeza que ela continuará resistindo.

Trevava.

Voava, porém, a luzinha verde, vindo mesmo da mata, o primeiro vagalume. Sim, o vagalume, sim, era lindo! – tão pequenino, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era outra vez em quando, a Alegria.

(João Guimarães Rosa)

RESUMO

Este trabalho é dedicado à concepção benjaminiana de crítica de arte. Nosso objetivo não é desenvolver algo como uma metodologia geral de crítica, mas sim tentar compreender como Benjamin pôde fazer das obras de arte objetos privilegiados do saber filosófico. Para tanto, nós nos concentramos na leitura de dois textos específicos, sua tese de doutorado sobre *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* e seu ensaio sobre “*As afinidades eletivas de Goethe*”. Buscamos mostrar que este último, ao desdobrar um problema exposto no posfácio daquela tese, torna-se um ponto de virada decisivo na obra do filósofo berlinense. O ensaio é, nesse sentido, fundamental não só para compreensão sua concepção de crítica estética, mas também para a filosofia benjaminiana em geral – uma filosofia que se realiza, sobretudo, como crítica. Assim, esperamos localizar melhor o papel que a filosofia tem diante da arte, e quais são as passagens que nos levam de uma até outra.

Palavras-chaves: Walter Benjamin; Goethe; Romantismo Alemão; crítica de arte.

ABSTRACT

This work is dedicated to Benjamin's concept of art critic. Our aim is not to develop something like a general methodology of critic, but trying to understand how Benjamin was able to make of the artworks privileged objects of philosophical knowledge. Therefore, we focus on the reading of two specific writings, his doctoral dissertation on *The concept of criticism in German Romanticism* and his essay on "Goethe's *Elective Affinities*". We try to show that the latter one, by unfolding a problem exposed in the afterword of that thesis, becomes a turning point in the work of the Berlin's philosopher. In this sense, the essay is fundamental not only to understand his conception of aesthetic criticism, but also to the knowledge of Benjamin's philosophy in general - a philosophy which is realized above all as a critique. Thus, we hope to better locate the role that philosophy plays in the face of art, and what passages lead us from one to another.

Keywords: Walter Benjamin; Goethe; German Romanticism; art criticism.

Índice

Introdução	10
Capítulo 1 - Walter Benjamin: entre Goethe e os românticos	15
1.1. A gnosiologia primeiro romântica	16
1.2. Sobre a crítica como destruição redentora	24
1.3. A teoria estética de Goethe	33
Capítulo 2. O enigma da aparência: mito e beleza em <i>As afinidades eletivas</i>	45
2.1. Da ciência mítica à mística alquímica	46
2.2. O mítico como tese: sobre o teor coisal de <i>As afinidades eletivas</i>	52
2.3. Mito, culpa e destino	59
2.4. As afinidades eletivas, ou da natureza demoníaca	66
2.5. Ottilie, ou sobre a teoria do belo em Walter Benjamin	70
Capítulo 3 - A tarefa da crítica: beleza e verdade em <i>As afinidades eletivas</i>	80
3.1. Ideal do problema	81
3.2. Crítica filosófica como ciência da origem	85
3.3. O sem-expressão: a crítica como um ato de decisão	86
Conclusão	91
Bibliografia	94

Introdução

Em *Homens em tempos sombrios*, num ensaio dedicado a Walter Benjamin, Hannah Arendt chama atenção para o caráter *sui generis* da obra do berlinense¹ – o que é confirmado, de modo exemplar, pelas circunstâncias que precedem a rejeição da sua tese de livre docência. Esta, com efeito, fora rejeitada primeiramente na disciplina de História da literatura alemã e, então, encaminhada para o departamento de Estética, onde, afinal, foi definitivamente recusada pelo professor Hans Cornelius – que, à época, ocupava a cadeira de filosofia da arte na Universidade de Frankfurt. Em seu relatório, o professor se declara incapaz de ver na tese “alguma relevância para a filosofia da arte”².

Não raro, tal excentricidade causou certo embaraço entre seus comentadores na hora de qualificá-lo – o que, em alguns casos, levou mesmo àquela confusa designação de pensador. Acreditamos, no entanto, que essa dificuldade em situá-lo, em situar o seu trabalho, não é fruto de falta de rigor filosófico ou de método, mas está, profundamente, enraizada na tarefa que ele coloca para seu pensamento, melhor dizendo, para sua filosofia. Benjamin, com efeito, não é um filósofo preso a taxonomias rígidas e tradicionais, não procura agrupar de modo apressado seus objetos de interesse em categorias gerais, nem determinar os rígidos domínios de uma razão receosa de possíveis excessos. Em outras palavras, seu pensamento está menos preocupado em estabelecer fronteiras (*Grenzen*) que em se aventurar em experiências do limiar (*Schwelle*).

¹ Cf.: ARENDT, H. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008, p. 167.

² Cornelius, H. *apud* MURICY, K. *Alegoria da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: NAU, 2009, p. 170.

“O limiar” – escreve Benjamin – “deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira”³. Enquanto a fronteira designa um simples traçado, uma linha divisória que separa uma coisa de outra, delimitando, assim, duas identidades estanques, o limiar aponta para algo como uma zona de transição e tensão, um espaço e tempo intermediários. Enquanto um pensador eminentemente ocupado com essas zonas de trânsito, Benjamin, de fato, não parece admitir enquadramentos convencionais.

Não obstante, é lícito afirmar que a obra benjaminiana é consagrada, quase em sua totalidade, à crítica de arte e, em especial – mas não exclusivamente –, à crítica literária. Seus escritos versam sobre Proust, Baudelaire, Hölderlin, Goethe, mas também sobre a fotografia e o cinema. A obra de Benjamin é a tal ponto vinculada à atividade de crítico que poderíamos dizer que a sua filosofia se encontra indissociavelmente ligada a essa atividade.

Em verdade, como bem coloca Arendt, naquele mesmo texto: “nos raros momentos em que se preocupava em definir o que estava fazendo, Benjamin se considerava um crítico literário”⁴. Para corroborar essa afirmação, ela recorre a uma carta escrita por Benjamin ao seu amigo Gerhard Scholem. “O objetivo que eu me propusera” – diz a carta – “não está ainda plenamente realizado, mas, enfim, eu o sinto perto o suficiente. É ser considerado como o primeiro crítico da literatura alemã”⁵. Em verdade, segundo Benjamin, “a crítica literária, na Alemanha, não é mais considerada como um gênero sério”⁶, é preciso, portanto, “recriá-la como gênero”⁷.

Essa é, afinal, a tarefa que Benjamin se colocou, e, apesar da referida carta ter sido redigida no ano de 1930, tal tarefa parece ter lhe acompanhado desde o início de sua carreira intelectual. Quanto a isso, basta lembrarmos que sua tese de doutorado teve por tema, justamente, o conceito de crítica de arte no romantismo alemão.

Mas essa sua predileção pelo trabalho da crítica, longe de tornar Benjamin mais facilmente localizável dentro de uma tradição, também aponta para a imagem do limiar. A crítica – termo que por si só deixa antever qualquer coisa limítrofe – está imersa numa

³ BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009a, p. 535.

⁴ ARENDT, 2008, p. 168.

⁵ BENJAMIN, W. *Briefe I*. p. 505.

⁶ *Ibidem*, p. 505.

⁷ O trecho completo da referida carta diz: “Le but que je m'avais [!] proposé n'est pas encore pleinement réalisé, mais, enfin, j'y touche d'assez près. C'est d'être considéré comme le premier critique de la littérature allemande. La difficulté c'est que, depuis plus de cinquante ans, la critique littéraire en Allemagne n'est plus considérée comme un genre sérieux. Se faire une situation dans la critique, cela, au fond, veut dire: la recréer comme genre” (*Briefe*, p. 505).

dialética entre restauração e inacabamento, desespero e esperança, vida e morte, aparência e verdade, mito e filosofia.

Para Benjamin, filosofia é crítica. “Todo o conhecimento humano,” – escreve ele em 1923 – “se deve poder justificar-se, tem de assumir a forma da interpretação”⁸. Escusado será dizer que o termo interpretação é empregado aqui como sinônimo de crítica⁹. Essa indiscernibilidade pareceu impedi-lo, de certo modo, de construir um sistema estético prévio que servisse de fundamento aos seus textos dedicados à prática da crítica propriamente dita. Isso, vale ressaltar, tampouco deve nos enganar quanto ao caráter autorreflexivo que marca essa prática. Benjamin sempre esteve preocupado em desenvolver os seus pressupostos filosóficos; de sorte que ela não possa ser encarada como uma prática irrefletida, baseada em modelos preexistentes.

Se Benjamin possui uma concepção de crítica de arte, que orienta – por assim dizer – seu trabalho de crítico, nosso intuito é, então, o de buscar compreender uma tal concepção em toda sua especificidade. Para tanto, dedicar-nos-emos, sobretudo, ao ensaio sobre “*As afinidades eletivas* de Goethe”.

Com efeito, enquanto um exemplo prático do trabalho de crítica de Benjamin, o ensaio é atravessado por uma discussão teórica sobre os fundamentos metodológicos desse trabalho, sobre a história da recepção da obra, e mesmo sobre categorias estéticas tradicionais, tais como as de beleza e aparência – o que, aliás, não é uma particularidade sua. O que o torna, especialmente, relevante para nós é o fato de ele próprio se constituir como uma espécie de trabalho de transição.

O ensaio marca o distanciamento de Benjamin da concepção romântica de crítica de arte – tal como ele a tematizara em sua tese de doutorado – manifestando, ao mesmo tempo, a adoção de uma concepção de crítica mais propriamente sua. Poderíamos dizer, desse modo, que o texto é uma espécie de divisor de águas na obra de Benjamin. Isso, curiosamente, não constituiu motivo suficiente para torná-lo mais popular entre os comentadores do filósofo, tendo recebido, em geral, pouca atenção da crítica especializada, ao menos no que se refere à produção acadêmica em língua portuguesa¹⁰.

⁸ “... alles menschliche Wissen, wenn es sich soll verantworten können, die Form der Interpretation haben muß” (*Briefe*, p. 323).

⁹ Isso é dito expressamente por Benjamin nesta mesma carta. Cf.: *Briefe*, p. 323.

¹⁰ Uma feliz exceção a isso é o trabalho de Claudia Castro, especialmente, sua tese de doutorado “A alquimia da crítica: Benjamin e *As afinidades eletivas* de Goethe”

Sendo assim, o primeiro capítulo do nosso trabalho procura entender melhor como se dá tal afastamento. Focamo-nos, sobretudo, na tese de doutorado de Benjamin sobre *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Neste texto, Benjamin se dedica à concepção de crítica imanente do primeiro romantismo, tratando não só de suas particularidades metodológicas, mas também da sua fundamentação gnosiológica. Contrários às poéticas clássicas, os românticos recusam qualquer tipo de avaliação estética pautada a partir de critérios gerais, exteriores às obras de arte. Sem, com isso, recair num ceticismo estético que – tal qual o *Sturm Drang* – se baseasse numa compreensão quase ilimitada dos poderes da genialidade artística, privando a crítica de seus próprios critérios. Como reconhece Benjamin, nem dogmática nem cética, a crítica romântica busca – tal qual o criticismo kantiano – superar essa oposição¹¹. Com essa superação, os românticos forneciam, para Benjamin, a ideia de uma crítica de arte fundada em critérios imanente às obras mesmas. Não obstante, a teoria romântica, ainda que decisiva, não é capaz de satisfazê-lo. Será através de uma confrontação com as teorias estéticas goethianas que Benjamin irá revelar as limitações dela. A partir da oposição entre essas duas teorias, o berlinense pretende colocar o problema fundamental da crítica de arte de seu tempo, cuja solução, entretanto, ele reservará para o seu ensaio sobre *As afinidades eletivas*.

No nosso segundo capítulo, concentramo-nos na interpretação benjaminiana do romance *As afinidades eletivas* de Goethe. Não temos a pretensão – cumpre dizê-lo – de pôr à prova a justeza da crítica benjaminiana; tampouco, propomos qualquer coisa como uma alternativa a ela. Nós queremos tão-somente compreender melhor a interpretação que Benjamin dá para o romance. Importa, entendermos como ele pôde fazer do mítico o cerne da obra goethiana, lendo-a como um testemunho de uma cultura presa às amarras do mito – ainda que crente de tê-lo deixado para trás –; mas também, como o signo da esperança numa vida redimida. Como não poderíamos deixar de mencionar, procuramos nos ater, ao final desse capítulo, à relação entre a bela aparência das obras de arte e o âmbito do mito, evidenciando uma comunhão mais geral entre esse domínio e àquele da arte. Neste momento, desdobramos algo como um teoria benjaminiana do belo – cujas repercussões, talvez, possam ser encontradas mesmo nos seus textos mais tardios, da sua fase materialista.

No nosso terceiro e último capítulo, tentamos definir, afinal, como Benjamin caracteriza a atitude da crítica filosófica. Buscamos retornar ao problema deixado em aberto em sua tese de doutorado para mostrar como se constitui sua visão particular da tarefa do crítico de arte. Neste

¹¹ BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 60.

ponto, será essencial entender a afinidade entre arte e filosofia, que é costurada – no ensaio sobre *As afinidades eletivas* – a partir da noção de ideal do problema. O capítulo aborda, nesse contexto, a relação entre obra de arte e verdade filosófica, visada pela crítica benjaminiana.

Assim, o ensaio benjaminiano será abordado por nós num sentido duplo. Por um lado, como um exercício de concentração na obra singular, como um trabalho que se dedica a mergulhar nas suas particularidades, na própria materialidade histórica do texto goethiano. Por outro, como uma continuação das discussões teóricas que Benjamin desenvolveu em sua tese de doutorado. Desta forma, ele deverá nos fornecer uma imagem um pouco mais clara da concepção de crítica de arte desenvolvida pelo filósofo berlinense.

1. Walter Benjamin: entre Goethe e os românticos

No texto que serviria de anúncio à revista *Angelus novus* (1922) – projeto de Benjamin que nunca chegou a se concretizar –, podemos ler o programa que o filósofo berlinense estipulou não só para o periódico, mas para crítica de arte de seu tempo como um todo¹²: “o papel da crítica positiva será, mais do que até agora, mais também do que os românticos conseguiram, o exercício da concentração na obra de arte isolada”¹³. Cumpre ao crítico “conhecer por meio da concentração profunda”¹⁴, isto é, conhecer por imersão (*Versenkung*)¹⁵. A crítica deve, portanto, demorar-se na obra mesma, atendo-se àquilo que ela possui de mais singular, às suas qualidades mais extremas, excepcionais, evitando, com isso, generalizações apressadas que acabem por abstrair as particularidades da obra em nome de uma classificação qualquer. É somente nesse processo de imersão que o crítico conseguirá “dar conta daquela verdade das obras que estimula tanto a arte como a filosofia”¹⁶. Mas, além disso, não podemos deixar de notar a breve menção ao movimento romântico. Ela não é gratuita.

Dizer que a filosofia benjaminiana foi fortemente influenciada pelo primeiro romantismo alemão chega a ser um truísmo – ao menos entre aqueles que já a conhecem, pouco que seja. De fato, Benjamin soube reconhecer a importância desse movimento e da revista que é como que sua metonímia, a *Athenäum*. Ele chega mesmo a dedicar sua tese de doutorado ao conceito de crítica de arte primeiro romântico. Todavia, não podemos ignorar que referência ao romantismo não indica, no supramencionado anúncio, uma adoção total e irrestrita do seu modelo de crítica. A *Angelus novus* não seria uma reedição da *Athenäum*; ao contrário, ela se propunha, de algum modo, superá-la.

A última seção da tese¹⁷ de Benjamin, intitulada “A teoria da arte primeiro romântica e Goethe”, constitui – nas palavras do próprio autor – um “posfácio esotérico”¹⁸, onde se

¹² BENJAMIN, W. “Anúncio da revista *Angelus Novus*”. In.: Barrento, J. (org.). *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013b, p. 42.

¹³ Vale notar que Benjamin pretendia publicar nessa revista o seu ensaio sobre *As afinidades eletivas* de Goethe, o que reforça o caráter exemplar que esse ensaio tinha para o filósofo, ou seja, ele parece constituir o modelo de crítica de arte que, de fato, mergulha na obra mesma.

¹⁴ *Ibidem*, p. 42.

¹⁵ Barrento traduz este termo por “concentração profunda”, outra forma de traduzir seria por imersão.

¹⁶ *Ibidem*, p. 42.

¹⁷ Na verdade, a rigor, não se trata tanto de uma parte da tese, mas sim de um posfácio acrescentado posteriormente.

¹⁸ BENJAMIN, W. *Correspondance 1910-1928*. Paris: Éditions Aubier-Montaigne, 1979, p. 194.

encontra a parte mais propriamente sua de toda tese¹⁹. Longe de apresentar uma adesão completa à teoria estética romântica, o trabalho de Benjamin revela aquilo que poderíamos considerar como sendo os seus limites. Limites que virão a luz, precisamente, através da confrontação com a teoria da arte goethiana.

Mais do que o entendimento mútuo dessas teorias, essa confrontação permite a Benjamin vislumbrar aquilo que poderíamos chamar de ponto culminante da história do conceito de crítica de arte, fazendo dela uma parada incontornável para qualquer um que, ao menos até aquele momento, pretendia lidar com essa temática. De acordo com suas próprias palavras, “na relação dentro da história dos problemas, na qual o conceito de crítica dos românticos encontra-se diante de Goethe, vem à luz, em sua pureza, o problema da crítica de arte”²⁰.

Isto posto, dedicaremos todo nosso primeiro capítulo à elucidação dessa problemática – o que demanda nossa aplicação à forma como Benjamin pensa não só à crítica estética romântica; mas também, à teoria goethiana, tratada em sua tese de modo obscuro, quase elíptico. Com isso, pretendemos elucidar melhor o modo como o filósofo berlinense se posiciona diante delas, de sorte que o caráter do seu próprio projeto de crítica de arte se revele mais claro para nós.

1.1. A gnosiologia primeiro romântica

Para os românticos – diz Benjamin – “a arte é uma determinação do medium-de-reflexão”²¹, de tal modo que cabe à crítica conhecer a obra nesse *medium*. Ao dizer isso, porém, não damos uma definição para o conceito de arte, tampouco para o de crítica. Nem definimos a arte ao predicá-la desse modo, nem a crítica é, por extensão, um juízo que diga se tal predicado é adequado a uma obra qualquer. Não só a crítica dos românticos extrapola qualquer intenção meramente judicativa, como os objetos artísticos não são os únicos a se deixarem caracterizar a partir do conceito de reflexão. Na verdade, os

¹⁹ Trata-se aqui de uma carta escrita por Benjamin em maio de 1919, destinada a Ernst Shoen. Cf.: *Ibidem*, pp. 193-194.

²⁰ BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 114-115.

²¹ BENJAMIN, 2011, p. 80.

românticos assumiram como um “credo metafísico” a ideia de que todo real, e não somente a arte, é reflexionante.

Segundo Benjamin, esse credo encontra a sua principal fonte no idealismo de Fichte, mesmo que não possamos atribuir-lho diretamente. De fato, Fichte nunca chegou a tal ponto. Seu conceito de reflexão manteve-se essencialmente atrelado ao conceito de Eu. Seguindo os passos da tese de Benjamin, poderemos constatar que a diferença dos românticos em relação a Fichte – isso mesmo que lhes permitiu extrapolar os limites egóicos da reflexão, espalhando-a por toda realidade – dá-se, precisamente, pela forma como eles se relacionam com um certo paradoxo, o chamado “paradoxo da consciência”²². A assunção desse paradoxo por parte dos românticos está atrelada à sua teoria do conhecimento e, por conseguinte, aos seus peculiares conceitos de crítica e de obra. Por isso julgamos pertinente seguir a argumentação de Fichte mais de perto, tal como Benjamin o faz.

Em *O princípio da doutrina-da-ciência* (1797) – texto citado na já mencionada tese –, Fichte convida os leitores a uma espécie de experimento de pensamento. Ele nos convida a pensar eu, e, por mais singelo que esse exercício possa parecer, Fichte é capaz de extrair dele as mais profundas consequências. Mas, então, o que é esse pensamento que – apesar de nos parecer tão simples – está tão pleno de consequências filosóficas? O que é isso que pensamos quando pensamos eu? Todo pensar, segundo Fichte, é uma atividade. Dirigindo-se aos leitores, ele diz: “vosso pensar é um agir, vosso pensar determinado é, portanto, um agir determinado, isto é, aquilo que pensais é exatamente isso porque no pensar agistes exatamente desse modo”²³. Destarte, é o modo, a forma – poderíamos dizê-lo –, da ação de pensar que determina o objeto do pensamento. No lugar do eu, poderíamos muito bem ter pensado algo outro, uma folha de papel, ou uma caneta, por exemplo; de sorte que aquilo que pensamos só pode ser determinado pela livre atividade do nosso próprio pensar.

Enquanto um pensamento determinado, também o pensamento sobre o eu é uma forma particular de atividade. Equivocar-nos-íamos, todavia, se deduzíssemos a sua particularidade somente do fato de, nele, pensar-se a atividade do eu pensante. Muito pelo contrário, essa característica não lhe pertence exclusivamente. Na medida em que pensamos num livro, por exemplo, não estamos pensando só no livro, também já estamos pensando em algo pensante. Há, por conseguinte, um desdobramento no ato desse pensamento, e, na verdade, em todo

²² *Ibidem*, p. 36.

²³ FICHTE, J. G. “O princípio da doutrina-da-ciência”. In.: *A doutrina-da-ciência de 1794 e outros escritos*. São Paulo: Editora Abril, 1980, (Os Pensadores), p. 180.

pensamento: ao pensarmos algo, pensamos, a um só tempo e necessariamente, o pensado e o pensante. Pouco importa se nós atinamos para esse fato, esse desdobramento sempre se fará presente. Contudo, tem de haver alguma especificidade no pensamento sobre o eu.

Se pensar eu significa pensar a si mesmo, a especificidade que o determina está tão-somente no fato de que, nele, o pensante e o pensado se identificam totalmente. Conforme coloca o próprio Fichte, “o conceito ou o pensamento do eu consiste no agir sobre si do próprio eu; e, inversamente, um tal agir sobre si mesmo dá o pensamento do eu, e pura e simplesmente nenhum outro pensamento”²⁴. Fichte abstrai do conceito de eu qualquer compreensão que não seja a ação de pôr a si mesmo. “O eu é o que põe a si mesmo, e nada mais; o que põe a si mesmo é o eu, e nada mais”²⁵. Porém, ele logo percebe um problema com essa conceitualização. Ele percebe a insuportável presença de uma infinitude nesse processo reflexivo de pôr a si mesmo, uma infinitude que colocaria em questão a existência da consciência de si, e, no limite, da própria consciência.

Seguindo o que dissemos há pouco, devemos distinguir um eu pensante de um eu pensado na consciência de si. Com ela, o eu se torna objeto do próprio pensar. Há um “eu *pensado* no pensamento do eu”²⁶. Mas, para que isso ocorra, “o pensante nesse pensar tem de ser por sua vez *objeto* de um pensar superior, para poder ser objeto da consciência”²⁷. Desse modo, o que antes era o sujeito da consciência se torna objeto da consciência de um novo sujeito, que, por seu turno, também deve tornar-se objeto de uma outra consciência, de um outro novo sujeito, e assim infinitamente. Logo, nunca alcançaríamos um sujeito que, não sendo objeto de nenhuma consciência superior, tivesse consciente de si mesmo. E sem autoconsciência, não haveria consciência alguma. “Todo objeto” – escreve Fichte – “chega à consciência única e exclusivamente sob a condição de que eu tenha, também, consciência de mim mesmo, do sujeito que tem consciência”²⁸. Para ele, essa afirmação é simplesmente irrefutável. Conforme o que já havíamos dito, sempre que estamos conscientes de algum objeto, devemos, ao mesmo tempo e inevitavelmente, estar cientes da própria atividade da nossa consciência, dito de outro modo, da existência de um eu pensante. Apesar de tudo isso, a existência da consciência continua sendo autoevidente.

²⁴ *Ibidem*, p. 180.

²⁵ *Ibidem*, p. 180.

²⁶ *Ibidem*, p. 180.

²⁷ *Ibidem*, p. 181.

²⁸ *Ibidem*, p. 182.

Assim, tal contradição entre a autoconsciência e a infinitude do movimento reflexivo nos conduz, invariavelmente, a um paradoxo. Trata-se, justamente, do “paradoxo da consciência”²⁹. Para Fichte, é urgente resolvê-lo. Sua resolução, porém, não nos interessa aqui. Estamos mais preocupados com os românticos, para os quais não há, a rigor, problema algum. E isso ocorre, simplesmente, porque não lhes interessa negar a infinitude do processo reflexivo.

Tal como ocorria com Fichte, era, sobretudo, o caráter intuitivo do pensamento reflexivo que mais despertava o interesse dos românticos. A reflexão permitia um conhecimento não mediado pelas faculdades sensíveis, um conhecimento imediato do objeto – que era na verdade o próprio sujeito, o eu. A filosofia fichteana – como bem observa Benjamin – vai buscar “a origem e a explicação do mundo”³⁰ nessa imediatez. Em suma, o que está em jogo é o conhecimento absoluto, o conhecimento da coisa em si mesma.

Até aqui, Fichte e os primeiros românticos estão de acordo. Mas enquanto o primeiro encontra na ideia de um Eu absoluto uma espécie de refúgio contra infinitude da reflexão, os segundos admitiram essa mesma infinitude no âmago da sua teoria do conhecimento. “O interesse na imediatez do conhecimento mais elevado, Fichte compartilha com os primeiros românticos. O culto do infinito que eles fazem, como eles deixaram marcado também na teoria do conhecimento, separa-os dele e fornece ao pensamento deles o seu direcionamento mais original”³¹. Isso não quer dizer, entretanto, que os românticos compreendam a reflexão do mesmo modo que Fichte. “A reflexão, com o seu pensar do pensar do pensar e assim por diante, deveria ser para eles mais que um percurso infundável e vazio”³². O que torna a reflexão romântica algo mais do que uma mera progressão vazia, ao mesmo tempo que a diferencia da reflexão fichteana, é o fato de ela se constituir como uma infinitude da conexão. “A reflexão não vagueia numa infinitude vazia, mas sim é substancial e completa em si mesma”³³. Não uma infinitude da continuidade, mas uma infinitude na qual “tudo devia se conectar de uma infinita multiplicidade de maneiras, sistematicamente”³⁴.

Infinita é a rede de conexões que as reflexões fazem entre si. Infinita é, portanto, a série de mediações que levam de uma reflexão à outra. “Na mediação por reflexões não

²⁹ BENJAMIN, 2011, p. 36.

³⁰ *Ibidem*, p. 35.

³¹ *Ibidem*, p. 35.

³² *Ibidem*, p. 36.

³³ *Ibidem*, p. 40-41.

³⁴ *Ibidem*, p. 36.

existe, no entanto, em princípio, nenhuma oposição com relação à imediatez do compreender via pensamento, pois toda reflexão é em si imediata. Trata-se então de uma mediação por imediatez”³⁵. Não é fácil – é preciso admiti-lo – compreender no que consistiria uma tal mediação por imediatez. Talvez seja possível pensá-la se considerarmos que o que está em jogo é, desde o início, a forma do pensar, o pensar enquanto pensar algo – cujo acesso é, evidentemente, imediato.

Seguindo a nomenclatura de Schlegel, Benjamin analisa o processo reflexivo em três graus distintos. O sentido, o primeiro grau, não se constitui como uma reflexão propriamente dita; ele é, na verdade, “o simples pensar com o algo pensado que lhe é correlato”³⁶. O segundo grau de reflexão, a razão, corresponde àquilo que se entende por reflexão no sentido estrito do termo; ele é o pensar do pensar, o pensar, portanto, que reflete sobre aquele primeiro pensar. Há, por fim, o terceiro grau da reflexão, que é – como já é possível antever – o pensar do pensar do pensar, e assim por diante. É nesse ponto que se encontra a infinitude do processo reflexivo, no qual as reflexões conectam-se umas às outras numa espécie de salto. Mas se essas conexões entre as reflexões não afetam a imediatez do conhecimento que tanto interessava aos românticos, é porque, em última instância, tal imediatez já estava presente desde o início desse processo.

Com efeito, o que estava em jogo, no sentido, não era o objeto – o algo pensado –, mas o pensar como forma – o simples pensar algo –, ou seja, a universalidade do pensar enquanto uma atividade. É somente por isso que ele deve ser considerado como o primeiro grau da reflexão. O essencial, no primeiro grau da reflexão, é a mera forma do pensamento, que sempre será imediatamente apreensível, pois se trata da simples atividade de pôr do eu: o eu põe alguma coisa diante da consciência³⁷, não importando que coisa é essa. Para os românticos, contudo, a ação de pôr se dissolve na infinitude das reflexões:

Enquanto Fichte pensa poder transferir a reflexão para a posição-originária, para o seu originário, suprime-se para os românticos aquela determinação ontológica singular localizada na posição. O pensamento romântico supera ser e posição na reflexão. Os românticos partem do simples pensar-se-a-si-mesmo como fenômeno; o que é apropriado para tudo, pois

³⁵ *Ibidem*, p. 37-38.

³⁶ *Ibidem*, p. 37.

³⁷ O fundamental seria, nesse sentido, não o conteúdo da representação (*Vorstellung*), mas a própria atividade de representar (*vorstellen*), de pôr (*stellen*) algo diante (*vor*) de si.

tudo é si mesmo. Para Fichte, um si mesmo cabe apenas ao Eu, isto é, uma reflexão existe apenas e unicamente correlata a uma posição³⁸

O privilégio ontológico do Eu no sistema fichteano faz o processo reflexivo cessar naquilo que, para Schlegel, representava apenas o segundo grau da reflexão. Enquanto posição originária, o eu põe a si mesmo – dá-se a representação do representante, e pronto. Em contrapartida, a ambiguidade constitutiva do terceiro grau do pensar – como bem nota Benjamin – impede qualquer possibilidade de distinção ontológica na figura de um Eu. “Quando se parte da expressão ‘pensar do pensar’, este pode ser então no terceiro grau, ou objeto pensado: pensar (do pensar do pensar), ou então o sujeito pensante (pensar do pensar) do pensar”³⁹. Assim, a impossibilidade de se estabelecer uma posição fixa para o sujeito se apresenta na própria estrutura gramatical da referida expressão – isto é, como uma ambiguidade da função do genitivo, que é, concomitantemente, objetivo e subjetivo. Com isso, não seria o suficiente se disséssemos apenas que não existem objetos na gnosiologia romântica – não existe sequer a possibilidade de determinar, de uma vez por todas, a diferença entre um Eu sujeito (pensante) e um eu objeto (pensado).

Salta aos olhos a excentricidade desse sistema – que se mostra, ao mesmo tempo, como sendo radicalmente positivo. Estritamente falando, não há espaço para equívocos, não é possível falar em juízos errados – até porque o conhecimento não se constrói, aqui, a partir da tradicional relação judicativa. Dentro desse sistema, só é concebível o autoconhecimento da coisa, e mais nada. “Onde não há autoconhecimento, não há em absoluto nenhum conhecer”⁴⁰. Por outro lado – continua Benjamin – “onde há autoconhecimento, a correlação sujeito-objeto está superada, ou, se se quiser: dá-se um sujeito sem objeto correlato”⁴¹. Ou a coisa fala de si mesma, ou haverá simplesmente o silêncio⁴². Não há um objeto não reflexionante sobre o qual um sujeito reflexionante se debruça. Não há – para nos utilizarmos da clássica divisão cartesiana – uma *res extensa* e uma *res cogitans*. Rigorosamente, só existe a segunda, só existem coisas pensantes. Estamos diante de uma espécie de – talvez não seja totalmente absurdo chamá-lo assim – animismo metafísico: as chamadas coisas da natureza, e não apenas

³⁸ *Ibidem*, p. 38.

³⁹ *Ibidem*, p. 40.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 64.

⁴¹ *Ibidem*, p. 64.

⁴² Isto posto, é fácil entender por que, para os românticos, a crítica de arte é sempre positiva. A crítica, nesse sentido, não pode nunca ser mobilizada para apontar os defeitos de uma obra ruim. Toda obra de arte que realmente mereça esse nome dará muito o que falar; se, ao contrário, ela não suscitar a fala, a crítica, então caberá dirigir-lhe apenas o silêncio. Eis aí o princípio da não criticabilidade daquilo que é ruim.

os homens, são dotadas de pensamento. “Toda efetividade pensa; e por que este pensar é o da reflexão, ele só pode pensar a si mesmo”⁴³.

Mas o que, afinal, é esse “si mesmo”? Em termos bastante concretos, é preciso que nos perguntemos em que medida esse pronome oblíquo se diferencia do seu correspondente no caso reto, pois dizer que não há distinção entre sujeito e objeto não implica necessariamente numa total indiferenciação entre as coisas. Assim o fosse, os românticos nos conduziriam às mais perigosas consequências céticas, colocando em cheque toda e qualquer possibilidade de conhecimento. Ora, se não podemos falar em algo que não seja eu, toda e qualquer identidade parece se volatizar a um tal ponto que as coisas deveriam se nos apresentar indiferenciadamente imersas no absoluto. Todavia, não é isso que se passa. Deve restar alguma diferença entre o absoluto refletindo a si mesmo e as reflexões parciais inferiores, ou seja, as reflexões inferiores tem de possuir algum grau de essencialidade. Contudo, os românticos – considera Benjamin – também não tomam a realidade como “um agregado de mônadas fechadas em si que não podem ter nenhuma relação real umas com as outras. Muito pelo contrário, todas as unidades do real, fora o absoluto, são apenas relativas”⁴⁴. Todas as reflexões encontram-se imersas, relacionadas umas às outras, no *medium*-de-reflexão.

Na verdade, a simples distinção entre *medium* e meio (*Mittel*) já nos dá uma dica da natureza dessas essencialidades. Com efeito, a reflexão não é um meio através do qual se chega à ideia de um eu, entendido como uma essência sempre idêntica a si mesma. O eu não indica, absolutamente, uma posição fixa. Imerso que está num *medium*, a identidade do eu se revela como o próprio movimento de tornar-se si mesmo – lembrando a velha máxima de Píndaro: “Torna-te quem tu és”. Seligmann-Silva – comentando a concepção de tradução romântica – alude para essa estrutura ontológica e suas repercussões gnosiológicas. “O conhecimento do próprio se dá, portanto, apenas via confronto com o estrangeiro⁴⁵, só nesse confronto, na inversão das ‘essências’ apenas latentes e nunca reveladas, ocorre – cria-se – o Ser”⁴⁶. Essas essências, cumpre frisar, são sempre provisórias – e, conseqüentemente, bem

⁴³ *Ibidem*, p. 64.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 64.

⁴⁵ Esse tornar-se si mesmo a partir do outro, parece corresponder a estrutura mesma da alegoria, que significa sempre de modo indireto – mas adiante trataremos melhor disso.

⁴⁶ SELIGMANN-SILVA, M. *Ler o livro do mundo*. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA., 1999, p. 37.

pouco essenciais –, elas têm uma natureza profundamente relacional, ainda que isso soe bastante paradoxal.

Não há Ser fora da reflexão. E, para os românticos, isso implica num – digamos – relativismo ontológico. Não que eles rechassem a possibilidade de conhecimento, antes, isso que chamamos de relativismo pode ser lido aqui como um derivado de um fato gramatical elementar: a conhecida função copulativa do verbo ser. O sentido existencial, intransitivo, do verbo ser é que ele é ligação, trânsito. Tudo que é, toda efetividade, é, essencialmente, relação; e, conforme veremos mais adiante, tal posição gera implicações bastante singulares para o conceito romântico de obra de arte.

O ser não é outra coisa senão um trânsito constante. Ele é aquele desdobramento infinito no qual o eu, o sujeito, sempre deve confrontar-se consigo mesmo na forma de um outro – de uma outra essência. Esse processo se dá, então, como numa autmediação, afinal esse outro é ele mesmo (é o si mesmo), – daí a paradoxal formulação mediação por imediatez; que não encontra termo – por isso não pode ser descrita como meio, o que implicaria um fim, uma realização, mas sim como um *medium*. Mais do que um movimento circular, talvez fosse mais correto descrever o movimento dessa reflexão como centrípeto, mas, como não há uma posição central, um ponto arquimediano, não haverá, tampouco, encontro com o centro. Haverá, conseqüentemente, apenas um infinito movimento cíclico. Conforme conclui Seligmann-Silva, “uma filosofia que se desenvolve a partir de uma tal concepção diferencial do Ser deságua necessariamente numa tentativa aporética e incessante de conjunção de pontos aparentemente opostos: fragmento-sistema, arte-ciência, ideal-real, aparência-verdade, fato-teoria, síntese-análise, infinito-finito, eterno-momentâneo, natureza-arte”⁴⁷.

Assim, a reflexão romântica – tal como Benjamin nos apresenta – descreve um movimento assintótico, e mesmo vertiginoso, no qual o mesmo e o outro, o pensante e o pensado, agente e paciente se confundem incessantemente. O que existe é um perpétuo movimento de autoafecção, um contínuo fruir-se a si mesmo.

Desde já, fica claro que não podemos falar aqui, nos termos típicos da epistemologia modernos, de uma relação entre representante e representado. Toda a tentativa de determinar em que medida as nossas representações de fato apreendem a realidade objetiva, não tem vez no sistema romântico. No seu lugar, encontra-se a questão de como as reflexões se relacionam entre si, de como se dá o processo de mediação entre as reflexões imediatas. O conhecer deixa

⁴⁷ *Ibidem*, p. 46.

de ser tomado como um conhecimento sobre um objeto, e passa a ser concebido como um conhecimento no *medium*-de-reflexão. A distinção entre teoria e prática também se desvanece, e conhecer a coisa passa a se confundir com o vir-a-ser da mesma. Outrossim, seria bastante inapropriado ler essa relação entre as reflexões a partir da noção tradicional de adequação. Essa relação deve ser pensada, mais propriamente, como um processo de potencialização, de intensificação, no qual uma essência reflexiva deve “incorporar mais e mais ao próprio autoconhecimento outras essências, outros centros de reflexão”⁴⁸. Nesse sentido, o conhecimento caminha sempre no sentido de uma potencialização infinita das reflexões.

Nessa filosofia, todo conhecimento se dá no Absoluto, entendido como o *medium*-de-reflexão, mas não é concebível nenhum conhecimento do Absoluto. Não há uma síntese final, um Sujeito Absoluto que poderia narrar, do ponto de vista da sua consumação, a história do encontro da consciência consigo mesma. Podemos falar tão-somente da perspectiva de uma reflexão superior⁴⁹.

1.2. Sobre a crítica como destruição redentora

No que concerne às obras de arte, essa teoria do conhecimento – que, enquanto tal, é sempre uma teoria do autoconhecimento – não sofre muitas modificações. A crítica de arte não pode se dar de outro modo senão como autoconhecimento da obra mesma. Se todo o real é pensante, logo a arte também o é. Tem de haver, entretanto, algum tipo de privilégio das obras de arte, algo que tenha chamado a atenção dos românticos para esse âmbito. Não fosse assim, seria simplesmente inexplicável por que esses filósofos teriam lhe dedicado tanto tempo e trabalho. De fato, os românticos encontram na arte – melhor dizendo, conforme veremos mais adiante, na Ideia da arte – o lugar privilegiado para pensar o Absoluto enquanto *medium*-de-reflexão. “Na época da *Athenäum*” – considera Benjamin – “o conceito de arte é uma – e, fora o da história, talvez a única – realização legítima da intenção sistemática de Friedrich Schlegel”⁵⁰. Mais adiante, Benjamin continua: “o absoluto era para Schlegel, na

⁴⁸ BENJAMIN, 2011, p. 64.

⁴⁹ Cumpre assinalar, tal como o faz Benjamin, para o sentido sempre progressivo da reflexão, cf.: *Ibidem*, p. 64-65.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 53.

época da *Athenäum*, o sistema na figura da arte”⁵¹. Também Novalis, segundo Benjamin, “compreende a arte como o *medium-de-reflexão kat’ exochén*”⁵² (por excelência).

Para esclarecermos esse privilégio⁵³, é pertinente pensar a arte a partir do termo grego *poiesis*. É isso que fazem Lacoue-Labarthe e Nancy em *O absoluto literário* – concentrando-se, sobremaneira, no campo da literatura, que foi, sem dúvida, o campo ao qual os românticos mais se dedicaram. “O absoluto da literatura” – escrevem os filósofos franceses – “não é menos a poesia [...] que a *poïesie* – conforme um recurso à etimologia que os românticos não deixam de fazer. A *poïesie*, isto é a produção”⁵⁴. Segundo Lacoue-Labarthe e Nancy, a literatura corresponderia para os românticos a uma espécie de modelo de autoprodução, evidenciando-se como absoluto:

A poesia romântica pretende penetrar na essência da *poïesie*, a coisa literária produz aí a verdade da produção em si, e portanto, [...] da produção *de si*, da *autopoïesie*. E se é verdade [...] que a autoprodução forma a instância última e o encerramento do absoluto especulativo, é preciso reconhecer no pensamento romântico não somente o absoluto da literatura, mas a literatura enquanto o absoluto. O romantismo é a inauguração do *absoluto literário*⁵⁵.

Benjamin também chama atenção para essa patente autoprodutividade do pensamento poético tão valorizada pelos românticos⁵⁶. De fato, de acordo com ele, “onipotência criativa da reflexão”⁵⁷ se manifestava “para Schlegel de maneira mais clara na arte”⁵⁸. Em *Conversas sobre poesia*, podemos ler o quão a poesia estava, para Schlegel, imbuída desse espírito absolutizante:

⁵¹ *Ibidem*, p. 53.

⁵² *Ibidem*, p. 73.

⁵³ Esse privilégio, conforme veremos, não indica tanto uma hierarquia entre as obras da natureza e as obras de arte – até mesmo porque os românticos nunca chegaram a distinguir bem umas das outras, chegam mesmo a afirmar que a autoria verdadeira da obra de arte é a natureza (fragmento 51 da *Athenäum*). Parece muito mais ser o caso de a arte tornar mais o caráter poético, que também está presente na natureza.

⁵⁴ LACOUÉ-LABARTHE, P.; NANCY, J. L. *L’absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*, 1978, p. 21.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 21.

⁵⁶ É curioso notar o quão peculiar é uma tal concepção de produção artística. Lembremos da célebre distinção aristotélica entre *poiesis* e *praxis*: enquanto a primeira tem por finalidade algo que lhe é exterior, a segunda tem em si mesmo o seu próprio fim. Nesse sentido, a arte como *autopoïesie* parece estar muito mais próxima da *praxis* do que da *poiesis*. É quase como se toda arte fosse de algum modo performática. Cf.: Aristóteles, *Ética Nicômaco*, 1140b.

⁵⁷ BENJAMIN, 2011, p. 72.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 89.

A poesia irmana e une em laços indissolúveis todos os espíritos que as amam. Por mais que aquilo que busquem na própria vida seja completamente diferente, um desprezando de todo o que o outro considera mais sagrado, um desconhecendo, mão tomando conhecimento do outro, permanecendo-lhe sempre alheio, nessa região eles mantêm-se unidos e em paz por força mágica e superior. Cada musa procura e encontra a outra, e todos os rios da poesia correm juntos para o grande mar universal⁵⁹.

Não devemos nos esquecer, contudo, que – tal como ocorria com as reflexões parciais e a reflexão absoluta – deve restar sempre uma diferença entre as obras de arte particulares e o Absoluto da arte. Essas obras são necessariamente limitadas, autolimitadas, por certo, mas ainda assim limitadas. Utilizando-nos de uma expressão bem cara para os românticos, elas possuem a forma do fragmento. “Toda obra de arte é incompleta diante do absoluto da arte, ou o que significa o mesmo ela é incompleta diante de sua própria Ideia absoluta”⁶⁰. Toda questão, então, é saber como aqueles rios desembocam no mar, isto é, como as obras de arte particulares se afiguram diante da Ideia da arte – concebida como o próprio *medium* das formas. Com efeito, tal como na teoria fichteana do conhecimento, o essencial na obra de arte particular é sua forma:

De modo inteiramente análogo ao pensamento com o qual Fichte, em seu primeiro escrito para *doutrina-da-ciência*, vê a reflexão se manifestar na simples forma do conhecimento, a pura essência da reflexão anuncia-se aos românticos na aparição puramente formal da obra de arte. A forma é, então, a expressão objetiva da reflexão própria à obra, que forma sua essência⁶¹.

Lembremo-nos que, na reflexão, a forma do pensar torna-se conteúdo dessa atividade mesma, torna-se, portanto, conteúdo da forma. No caso das obras de arte singulares, a sua forma-de-exposição constitui o primeiro grau de reflexão. Ela é sua autolimitação, aquilo que lhe dá unidade – que, bem entendido, é sempre relativa, nomeadamente, às outras essencialidades reflexivas, e, afinal, à Ideia da arte. Enfim, como dissemos anteriormente, a gnosiologia romântica não admite a existência de identidades fixas, mas apenas relativas e momentâneas.

⁵⁹ SCHLEGEL, F. “Conversa sobre poesia”. In.: *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803): seguido de Conversa sobre poesia*. São Paulo: Editora Unesp, 2016, p. 483.

⁶⁰ BENJAMIN, 2011, p. 78.

⁶¹ *Ibidem*, p. 81.

A autolimitação – isso que constitui a forma, a unidade concreta da obra – é descrita muitas vezes por Schlegel como o resultado de uma dialética entre a autocriação e o autoaniquilamento⁶². Essa dialética, no entanto, não é aquela de Hegel. Na verdade, ela parece guardar uma forte relação com o conceito romântico de ironia, que é descrito, no fragmento 51 da *Athäneum*, justamente, como “alternância constante de autocriação e autoaniquilamento”⁶³.

Neste ponto, cumpre observar que Benjamin possui uma concepção bastante particular desse conceito – o que ele próprio reconhece. “Para a teoria da arte” – ele escreve – “o conceito de ironia possui um duplo significado, sendo que, de fato, um deles é expressão de puro subjetivismo. Até agora na literatura sobre o romantismo apenas este sentido foi considerado”⁶⁴. Benjamin distingue, então, dois tipos de ironia: por um lado, há – como queria essa literatura – uma ironia subjetiva, cujo “espírito é o do autor que se eleva sobre a materialidade da obra na medida em que a despreza”⁶⁵; por outro, existe uma ironia objetiva, que é um momento objetivo na obra. Se aquela primeira ironização recai sobre a matéria, esta última recai sobre a forma artística e “consiste em sua destruição voluntária”^{66,67}.

Benjamin menciona como exemplo desse tipo de ironia a comédia de Aristófanes – que é uma referência para o próprio Schlegel. Pensemos na parábase, quando o coro da comédia interrompia a continuidade da ação da peça para se dirigir ao público, rompendo com a quarta parede – com o perdão da expressão, utilizada aqui num sentido excessivamente figurado. Ocorre, nesse instante, uma quebra no caráter totalizante da forma artística, afetando sua aparência ilusória. Essa quebra, entretanto, não é expressão da veleidade do artista, mas é um momento essencial da obra, não é aquele que se eleva sobre esta, mas a obra que se eleva sobre si mesma.

Com isso, a destrutividade da ironia deve ser atenuada. A ironia atua sobre a forma afetando a ilusão que essa forma mesma cria, mas esse processo nunca é levado plenamente ao cabo. A ironia, atingindo a atmosfera ilusória da obra, aponta para a sua artificialidade,

⁶² É desta forma que ele a descreve nos fragmentos 28 e 37 do *Lyceum*, cf.: SCHLEGEL, F. *Dialeto do fragmento*. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA., 1997, p. 25-26.

⁶³ *Ibidem*, p. 54.

⁶⁴ BENJAMIN, 2011, p. p. 89.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 90.

⁶⁶ Devemos cuidar para não colocar essa vontade na conta dos caprichos artísticos, ela aponta muito mais para pertinência e a coerência dessa ação destrutiva na totalidade da obra. Isto é, ela indica que essa ação não é simplesmente um erro acidental no processo de composição artístico, mas um movimento essencial da própria forma.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 91.

trazendo à tona os procedimentos formais de sua composição – ela desvia nossa atenção do conteúdo imediato da obra, direcionando-a para sua estrutura formal. No entanto, a violação dessa atmosfera ilusória não implica na sua total aniquilação. Ela é aquele momento em que a obra se diz como obra, em que a pintura se diz pintando, em que a literatura se diz escrevendo, em que a escultura se diz esculpindo – do mesmo modo que a atividade reflexiva do eu em Fichte é o momento em que o pensamento se diz pensando. E, assim como esse pensamento não precisa, evidentemente, deixar de lado os objetos para estar pensando, a obra não deixa de se realizar enquanto arte para trazer à tona a sua artificialidade, a sua forma.

Em termos mais concretos, a ironia formal corresponderia àquelas situações em que o narrador interrompe o desenrolar natural do enredo para fazer um comentário sobre o próprio ato de narrar, ou sobre a qualidade dos leitores aos quais se dirige, por exemplo. Em suma, a ironia caracteriza o momento em que a narrativa passa a narrar a si mesma, mas essa narração da narrativa é ela também narrativa. Ela mesma é parte da criação formal da obra, mas uma parte que atua, paradoxalmente, para a aniquilação dessa criação. “A ironização da forma, portanto, [...] ataca ela mesma sem destruí-la”⁶⁸. E, nesse processo, ela alude para a forma, e, então, para o *medium* das formas. Duarte descreve muito bem esse movimento de deslocamento de sentido operado pela ironia:

Pensávamos que o sentido estava no que era contado, mas somos deslocados para o lugar onde aquilo que é contado está: a própria obra. Só que a obra singular faz parte da (ideia de) arte em geral, estando em conexão com outras obras. Somos, assim, deslocados uma segunda vez. Primeiro, fomos do conteúdo da obra para sua forma. E, agora, vamos desta ao seu pertencimento à ideia de arte. Ironizando sua forma determinada, a obra expõe que, se não está na vida empírica naturalista, pertence, porém, à vida das formas (de arte), em geral, na qual todas as obras se comunicam umas com as outras, como astros de um universo fantástico⁶⁹.

A crítica diz respeito, tanto quanto a ironia, a essa relação da obra particular com a Ideia da arte. Mas, enquanto a segunda se realiza dentro dos limites da própria obra, na sua autolimitação – a ironia é um momento objetivo da sua forma-de-exposição –, a segunda dissolve esses limites. A ironia aponta para relação da obra com o absoluto, mas não destrói

⁶⁸ *Ibidem*, p. 91.

⁶⁹ DUARTE, P. *Estio do tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 132

sua forma particular – até mesmo porque ela lhe pertence –, já a crítica dissolve esta forma, dissolve, portanto, sua individualidade no Absoluto da arte:

A crítica sacrifica completamente a obra em nome da coerência da unidade. Em contrapartida, aquele procedimento que, conservando a obra mesma, é capaz de intuir sua total correlação com a Ideia da arte, é a ironia (formal). Não apenas não destrói a obra que ela atinge, mas, antes, aproxima-a da indestrutibilidade⁷⁰.

De modos diferentes, tanto a crítica quanto ironia dos românticos tem, para Benjamin, um forte caráter salvífico. Ao atacar a forma determinada da obra, elas apontam para a sua sobrevivência num outro plano, no *medium* das formas. Mas, diferentemente da ironia, a crítica leva ao cabo esse processo de destruição da forma, em nome da Ideia da arte. Ela “é, então, o *medium* no qual a limitação da obra singular liga-se metodicamente à infinitude da arte e, finalmente, é transportada para ela⁷¹. Enquanto um refletir na própria obra, enquanto um processo de conexão das reflexões que tende ao apagamento dos seus limites, a crítica de arte romântica é completamente imanente e positiva – sequer podemos falar aqui de uma diferença entre ela e a própria obra. Isso implica em dizer que a história⁷² da recepção de uma obra lhe pertence enquanto tal, ou seja, que não é possível diferenciar essa história da obra mesma. “Para os românticos a crítica é muito menos o julgamento de uma obra do que o método de seu acabamento. Neste sentido, eles fomentaram a crítica poética, superaram a diferença entre a crítica e a poesia⁷³. Criticar uma obra significa levá-la à sua completude. E isso ela faz descobrindo “os planos ocultos da obra mesma, executar suas intenções⁷⁴, em suma desenvolvendo seus potenciais latentes.

Ao fazê-lo, a crítica romântica transcende os limites das obras particulares. Essa concepção de crítica acaba por renunciar a singularidade da obra, o seu “centro de gravidade não está na estimação da obra singular mas na exposição de suas relações com todas as demais obras e, finalmente, com a Ideia da arte⁷⁵. Esta última – cabe esclarecê-lo – não é a simples abstração geral das obras de arte particulares, possuindo muito mais uma estrutura

⁷⁰ BENJAMIN, 2011, p. 92.

⁷¹ *Ibidem*, p. 76.

⁷² Talvez o termo história não seja o mais preciso aqui, já que os românticos pensam o crescimento da reflexão da obra num sentido muito mais organicista, e, portanto, natural, do crescimento da reflexão na obra, do que no sentido descontínuo do desenvolvimento histórico – tal como Benjamin o faz.

⁷³ *Ibidem*, p. 77.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 77.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 85.

apriorística. Schlegel, considera Benjamin, “queria determinar este conceito como uma Ideia no sentido platônico, como um *próteron té physei*, como uma base real de todas as obras empíricas”⁷⁶. É como se em cada obra particular se expressasse essa obra universal invisível na forma de suas potencialidades latentes, que estão sempre suscitando à crítica, isto é, à tarefa do seu acabamento. Afinal, é apenas por ser inacabada que a obra de arte exige a crítica, entendida, necessariamente, como sua consumação. A Ideia da arte é, portanto, aquela da totalidade ainda não realizada para onde caminha o *continuum* infinito das formas.

Curiosamente, Benjamin encontrará, nos escritos teóricos de Hölderlin, as consequências mais radicais do conceito de crítica desenvolvido pelos românticos. Trata-se, aqui, da ideia de uma sobriedade prosaica da arte. “Crítica é a exposição do núcleo prosaico em cada obra”⁷⁷. Prosaico designa, aqui, tanto o modo de exposição da crítica, a prosa, quanto o seu objeto, “o eterno elemento sóbrio da obra”⁷⁸. Essa sobriedade se constitui como a clara consciência do fazer artístico, isto é, dos procedimentos e mecanismos de produção da obra de arte. De modo bastante significativo, Benjamin se afasta da teoria do gênio romântica – o que é, aliás, uma peculiaridade geral de sua tese –, e vai buscar o momento mais radical da concepção de crítica desse movimento na tentativa de encontrar – nas palavras de Hölderlin em *Observações sobre Édipo* – um modo de proceder que “possa ser calculado e ensinado”⁷⁹. A tarefa da crítica é, nesse sentido, a exposição, melhor dizendo, a autoexposição da Ideia, do que Benjamin também chama de Forma pura. Trata-se do “*a priori* de um método”⁸⁰, isto é, das condições de possibilidade de construção das formas artísticas: a Ideia da arte.

Tal concepção de crítica estética acaba renunciando à consideração sobre a bela aparência da obra, pois sacrifica sua forma de exposição específica. Uma vez que a própria consistência da obra singular é sacrificada em nome da natureza relacional de sua forma, resta-nos tão-somente constatar o caráter artificial dessa totalidade. É como se a crítica buscasse atravessar a bela aparência sensível da arte para encontrar sua verdade não nessa aparência mesma, mas nos seus mecanismos de produção. “Em última análise” – assevera Benjamin – “o conceito de beleza deve ser afastado da filosofia da arte romântica em geral”⁸¹.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 96.

⁷⁷ *Ibidem*, p.114.

⁷⁸ *Ibidem*, p.114.

⁷⁹ HÖLDERLIN, F. *Observações sobre Édipo; Observações sobre Antígona / Friedrich Hölderlin*. Precedido de Hölderlin e Sófocles / Jean Beaufret. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008, p. 67.

⁸⁰ BENJAMIN, 2011, p. 115.

⁸¹ *Ibidem*, p. 111.

Essa desconstrução da forma de exposição tem – conforme já havíamos notado – um propósito salvífico. O inacabamento essencial da obra de arte, seu caráter fragmentário, é capaz de torná-la plena de um sentido messiânico. As suas críticas, traduções, e mesmo outras obras⁸², enfim toda a história da sua recepção, das suas sucessivas leituras, compreendem uma parte de um esforço contínuo em direção à sua consumação. Nesse sentido, as obras não guardam em si somente as marcas do contexto histórico do qual brotaram, mas estão permanentemente numa encruzilhada entre o passado e o futuro. O porvir lhes pertence tanto quanto o passado que as precedeu. Cada obra de arte dirige um apelo às gerações futuras – a demanda pelo seu acabamento –, e, na verdade, ela própria já é uma tentativa de responder aos apelos passados. Nesse sentido, toda leitura – da crítica às traduções – é atravessada por uma significação redentora. Nesse sentido, essa destruição redentora não visa apenas a imagem de uma época específica, mas sim a imagem do todo, da totalidade histórica.

Com os românticos, Benjamin aprendeu que o verdadeiro conhecimento é imanente, que a crítica de arte é um movimento interior às próprias obras. Aprendeu que essa imanência não significa ignorar a fortuna crítica em nome de um acesso direto às obras mesmas. Muito pelo contrário, a crítica não pode prescindir da análise do processo de transmissão sofrido pelas obras. Estas não se oferecem, de modo neutro, à sua apreciação. Benjamin guardou consigo essa lição até seus textos mais tardios, pertencentes à fase que se convencionou chamar materialista. Mas, para além disso, ele enxergou nesse movimento intelectual tão fugaz uma ideia de crítica capaz de colocar a relação entre a história e a verdade numa chave messiânica. O leitor converte-se numa espécie de profeta que volta seus olhos para as obras do passado a fim de encontrar nelas suas potencialidades latentes, a imagem de um tempo vindouro. Benjamin soube se manter fiel a essa força messiânica que anima a crítica de arte romântica.

Tal força, contudo, parece ser embotada pela forma organicista, demasiado positiva, que a história assume no romantismo. Circunscrita que está a uma temporalidade que só consegue conceber o florescimento das potências vitais da obra, a crítica romântica não chega a compreender o seu processo de perecimento, o seu caducar. Há, num certo sentido, uma extrema confiança no processo histórico, que não parece muito condizente com a filosofia benjaminiana – quanto a isso, basta lembrarmos de sua crítica à social-democracia em suas *Teses sobre o conceito de história*. Ademais, para garantir a necessidade da crítica, os

⁸² Não custa lembrar que entre umas e outras não há, para a teoria romântica, uma diferença essencial.

românticos sacrificaram a consistência da obra mesma, dissolvendo sua forma de exposição determinada – seus limites – no *medium* das formas. A obra se torna apenas uma forma transitória no caminho em direção ao Absoluto, um caminho que não só marcha invariavelmente num sentido positivo, como também parece se assentar numa compreensão extremamente formalista de obra. Assim, o preço que esta paga em troca de sua progressiva vivificação é a dissolução de sua forma sensível, e, com ela, de sua beleza e integridade. Não parece que Benjamin esteja disposto a pagar tal preço, ao menos, não nos termos colocados pela teoria romântica.

Opondo-se a essa imagem da vivificação da crítica, Benjamin irá defini-la, anos mais tarde, com a imagem oposta: como um processo de mortificação. Essa definição – cuja formulação mais célebre se encontra em sua tese de livre-docência⁸³ – aparece numa carta escrita logo após a redação de seu ensaio sobre *As afinidades eletivas* de Goethe. “A crítica é a mortificação das obras. Não um crescimento da consciência nelas (românticos!), mas o estabelecimento, nelas, de um saber”⁸⁴.

A crítica só é capaz de salvar a obra se reconhecer seu caráter de ruína, se reconhecer sua radical finitude. A natureza fragmentária da obra de arte na teoria romântica não é o suficientemente radical nesse reconhecimento, pois, em face à Ideia, ela se apresenta numa contínua potencialização. Por outro lado, a teoria estética goethiano – abordada quase de forma alusiva no posfácio da tese de Benjamin – é capaz de preservar a absoluta singularidade de cada obra. Esta teoria surge, nesse contexto, como uma espécie de contraponto aos românticos. À Ideia romântica, contrapõe-se o Ideal goethiano, que se manifesta “num *descontinuum* limitado e harmônico de puros conteúdos”⁸⁵. Num certo sentido, a noção de Ideia – desenvolvida por Benjamin em *Origem do drama trágico alemão* – está muito mais próxima do Ideal de Goethe do que da Ideia dos românticos⁸⁶. Sua natureza descontínua parece bem mais condizente com a estrutura monadológica das Ideias benjaminianas – “a Ideia é a mônada”⁸⁷. Aliás, vale notar que Benjamin chama atenção justamente para a diferença entre a Ideia romântica e as mônadas de Leibniz⁸⁸. Doravante, dedicar-nos-emos ao

⁸³ Essa definição pode ser encontrada no capítulo dedicado à alegoria. Cf.: BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013a, p. 194.

⁸⁴ *Idem*, 1979, p. 296.

⁸⁵ *Idem*, 2011, p. 117.

⁸⁶ Na verdade, o próprio Benjamin chega a traçar essa equivalência: “As idéias – na formulação de Goethe: os ideias” (*Idem*, 2013a, p. 23).

⁸⁷ *Op. cit.*, 1979, p. 69.

⁸⁸ Referimo-nos a isso na página 6 deste trabalho. Cf.: *Idem*, 2011, p. 64.

trabalho teórico de Goethe – que, aliás, não se limita apenas a questões estéticas. Ainda que Benjamin tenha o tratado de forma bastante resumida, e mesmo obscura, ele parece ter sido essencial para o ulterior desenvolvimento das suas ideias.

1.3. A teoria estética de Goethe

Na mesma época em que os românticos fundaram a *Athenäum*, a poucos quilômetros de Jena Goethe participava da criação de uma outra revista, a *Propileus*. Sob direção sua, de Schiller e de Meyer, a revista objetivava propagar os ideais classicistas desse grupo de intelectuais reunidos em Weimar – cidade onde Goethe residiu por mais de meio século, de 1775 até sua morte em 1832. Na esteira de Winckelmann, esse grupo defendia a dedicação aos antigos – sobretudo aos gregos – como essencial para a formação dos artistas modernos, e, conseqüentemente, para desenvolvimento da cultura alemã, tomada muitas vezes como atrasada⁸⁹.

O título da revista não deixa restar muitas dúvidas, o termo *Propileus* designa – conforme explica a introdução (1798) à mesma – “o espaço entre interior e exterior, entre sagrado e mundano”⁹⁰. Mais adiante, segue a explicação, “se alguém quiser evocar com o nome *Propileus* particularmente aquelas construções por meio das quais se chega à cidade de Atenas, ao templo de Minerva, ele não estará indo contra o nosso propósito”⁹¹. Ora, esse mundo sagrado, diante do qual a revista nos quer colocar, é a própria antiguidade clássica, onde habitava “um povo a quem era natural uma perfeição que desejamos e nunca alcançamos e junto ao qual, em uma seqüência de tempo e de vida, se desenvolveu uma formação em uma série bela e constante, que entre nós apenas surge de modo passageiro”⁹².

Assim, o título vem nos lembrar que estamos apenas no átrio desse templo sagrado, evocando a diferença abissal entre nós modernos e a perfeição clássica. Os modernos desejam

⁸⁹ O tema do atraso alemão é deveras célebre, mas tratá-lo aqui nos levaria muito longe. É importante notar, todavia, que figuras como Goethe – intelectuais pertencentes a uma incipiente camada média num país que ainda não experimentara um maior desenvolvimento da economia capitalista – tinham de ser particularmente sensíveis a esse tema. Para compreender melhor essa problemática, cf.: NORBERT, E. *O processo civilizador, vol. I: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2011.

⁹⁰ GOETHE, J. W. “Propileus – introdução”. In.: _____. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 97.

⁹¹ *Ibidem*, p. 97.

⁹² *Ibidem*, p. 98.

a perfeição, mas não são capazes de atingi-la; os antigos, por outro lado, têm-na naturalmente. Entre estes últimos, ela é perene; entre os primeiros, ela é fugaz. Enfim, o nome *Propileus* “se impõe para nós como uma recordação de que devemos nos afastar o menos possível do solo clássico”⁹³. E, de fato, foi isso que Goethe procurou fazer até os seus últimos anos de vida. Numa das conversas relatadas por Eckermann, podemos ler a seguinte consideração do autor de *Fausto*: “se necessitamos de algum modelo devemos sempre retornar aos gregos antigos, em cujas obras encontramos com frequência o belo ser humano”⁹⁴. O caráter paradigmático da arte grega fica ainda mais notório na sequência, quando Goethe conclui dizendo: “todo o resto, devemos considerar apenas historicamente e, tanto quanto possível, nos apropriar do que encontramos de bom”⁹⁵.

A essa exigência – que todo artista se volte para arte clássica – vem se juntar outra, não menos importante: “que ele [o artista] se atenha à natureza, a estude, a imite e produza algo que se assemelhe aos seus fenômenos”⁹⁶. A predisposição para os clássicos, necessária à formação de todo verdadeiro artista, aparece em íntima conexão com a tradicional tarefa mimética imposta à arte. Mas então, resta-nos perguntar por que seria preciso voltar-se aos antigos, e não, simplesmente, dirigir-se à natureza? Mesmo assumindo que a arte antiga tenha sido aquela que atingiu o mais alto grau de imitação das formas naturais, não seria mais fácil analisar, diretamente, os fenômenos da natureza, já que eles estão bem mais disponíveis à nossa apreciação do que uma obra de arte milenar? A resposta para isso reside no simples fato de não se tratar, para Goethe, de uma imitação dos fenômenos naturais tal como eles se apresentam imediatamente aos nossos sentidos. Toda questão, aqui, é qual o sentido específico dessa imitação, qual a relação que Goethe tem com a natureza, que determina tanto sua ocupação enquanto artista e teórico da arte como enquanto estudioso das ciências naturais.

A verdade é que Goethe não só se dedicou à arte – âmbito em que logrou, incontestavelmente, maior sucesso –, mas também aos estudos de botânica, de mineralogia, de ótica, e de meteorologia. É sobretudo a partir da sua mudança para corte de Weimar que seu interesse pelas ciências naturais se tornou cada vez maior; um interesse que não se separava, de forma alguma, de suas ocupações enquanto artista. Na contramão da tendência moderna de

⁹³ *Ibidem*, p. 98.

⁹⁴ ECKERMANN, J. P. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida: 1823-1832*. São Paulo: Editora Unesp, 2016, p. 228.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 228.

⁹⁶ GOETHE, 2008, p. 101.

superespecialização dos saberes, Goethe via um vínculo profundo entre a arte e as ciências naturais, cujo sentido só pode ser compreendido se levarmos em consideração a teoria da arte goethiana, sobretudo, aquilo que nela diz respeito à sua concepção particular de imitação. Conforme coloca Süssekind:

É como um defensor do conhecimento objetivo e um crítico do subjetivismo na filosofia e na poesia que ele reflete sobre a criação artística, o que indica, no lugar de uma ruptura entre poesia e ciência, uma afinidade mais profunda que identificada tanto no processo de criação artística quanto em seu aprendizado no campo da arte a que se dedica⁹⁷.

Logo após sua viagem à Itália, Goethe publica *Imitação simples da natureza, maneira e estilo* (1789) – texto que, de certo modo, reforça o seu distanciamento das ideias pré-românticas do *Sturm Drang*⁹⁸, movimento conhecido pela forte valorização da dimensão genial na arte, em detrimento de uma compreensão mais racional. Nesse ensaio, Goethe considera a atenta observação dos objetos naturais como a condição básica para a criação das mais elevadas obras de arte, reduzindo significativamente o papel dos impulsos subjetivos do gênio. Como o seu título já indica, o tema do texto é, mais propriamente, os três estágios do processo de desenvolvimento da expressão artísticas. No primeiro estágio, o da imitação simples, o artista busca tratar os objetos naturais de modo totalmente fidedigno, atendo-se às formas objetivas e tentando imitá-las mais perfeitamente possível. Esse tipo de proceder encontra, no entanto, limitações de ordem subjetiva e objetiva. Por um lado, ele se adapta aos ânimos mais silenciosos, moderados e voltados para si, e, por outro, à objetos que se deixem apreender com calma e tranquilidade. “Essa espécie de imitação” – escreve Goethe – “será então exercida em objetos denominados mortos ou que se encontram quietos, por homens calmos fiéis e limitados”⁹⁹.

Em contrapartida, a maneira, segundo estágio, compreende um tratamento artístico que enfatiza o lado subjetivo. Nesse momento, o artista busca desenvolver o seu próprio modo de expressão, uma linguagem própria e mais adequada ao seu ânimo, sacrificando, assim,

⁹⁷ SÜSSEKIND, P. *Helenismo e classicismo na estética alemã*. Tese (doutorado) – UFRJ/ Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/ Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2005, p. 163.

⁹⁸ Em verdade, os seus anos de viagem pela Itália marcam uma profunda mudança na concepção de Goethe sobre a arte, inaugurando sua guinada ao chamado classicismo, orientado, sobretudo, pelo paradigma artístico da antiguidade greco-romana.

⁹⁹ GOETHE, J. W. “*Imitação simples da natureza, maneira e estilo*”. In.: _____. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 68.

aquela extrema fidelidade ao objeto tão característica do estágio anterior. Esse modo de tratamento está relacionado à inquietação do artista, que não se satisfaz mais em “soletrar, por assim dizer, apenas em signos a natureza em seus vocabulários”¹⁰⁰. Já no que concerne aos temas, os mais propícios a esse tipo de imitação são aqueles que se deixem apresentar melhor pelo todo do que pelo cuidado com o singular, é o caso, por exemplo, das paisagens.

O estilo, terceiro e último estágio, é a síntese dos dois anteriores, isto é, a síntese entre os momentos objetivo e subjetivo da expressão artística. Se, até então, esta se encontrava duplamente limitada nos dois primeiros estágios, o estilo, superando a divisão entre sujeito e objeto, fixa-se como a mais elevada forma de expressão. Ele “repousa sobre a fundação mais profunda do conhecimento, sobre a essência das coisas, na medida em que nos é permitido conhecer a essência em formas visíveis e apreensíveis”¹⁰¹. É possível observar nesse ensaio – como nota Werle – a presença de “uma dialética viva, aberta e atuante, na medida em que a imitação da natureza, a maneira e o estilo são etapas dialéticas pelas quais passam o artista e o poeta”¹⁰². No estilo, essa dialética chega à sua síntese final.

Anos mais tarde, Goethe escreve *Sobre os objetos das artes plásticas* (1797). É possível traçar um forte paralelo entre este texto e aquele sobre as formas de imitação. As formas de tratamento dos objetos listadas neste último ensaio parecem se relacionar com os diferentes gêneros de objetos descritos no texto posterior. O estilo encontra sua correspondência com o gênero do ideal, no qual “não se apreende o objeto tal como aparece na natureza, e sim na altura onde ele está despido de tudo o que é ordinário e individual, onde ainda não se tornou uma obra de arte por meio da elaboração, mas já se dirige à elaboração como objeto perfeitamente configurado”¹⁰³.

A forma mais elevada de configuração artística – que, como já é possível imaginar, conheceu na grécia sua “suprema perfeição”¹⁰⁴ – não é produto de uma imitação, de uma mera cópia, das formas externas da natureza. Goethe não propõe, em absoluto, que o fazer artístico se coloque de modo servil e passivo diante do mundo natural. Embora intimamente ligados, arte e natureza guardam ainda sua autonomia, de sorte que só é possível falar em mimesis,

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 68.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 69.

¹⁰² WERLE, M. A. *A aparência sensível da ideia: estudo sobre a estética de Hegel e a época de Goethe*. São Paulo: Edições Loyola, 2013, p. 54.

¹⁰³ GOETHE, J. W. “*Sobre os objetos das artes plásticas*”. In.: _____. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 83.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 84.

aqui, no sentido bem particular de uma imitação do processo formativo. O artista tem de criar tal qual o próprio mundo natural, o seu espírito deve estar “na ligação mais íntima com a natureza”¹⁰⁵.

Já na *Poética* de Aristóteles, a organicidade da natureza servia de comparação para a produção do belo artístico. Referindo-se ao modo como se deve construir um enredo na tragédia, Aristóteles nos diz: “uma vez que é belo, seja um ser vivente, seja qualquer coisa que resulte da composição das partes, não deve ter suas partes submetidas apenas a uma certa ordem, mas também a uma extensão que não seja fruto do acaso; de fato, o belo se encontra na extensão e na ordenação”¹⁰⁶. Conforme coloca Süsskind, Goethe “aprofunda essa comparação e lhe dá um sentido novo ao estabelecer uma relação com o conhecimento científico”¹⁰⁷. Desta forma, o interesse de Goethe por este tipo de conhecimento não é um desvio menor na sua carreira de escritor, mas está profundamente vinculado à sua visão do processo de mimesis artística. Em última instância – retomando o que já havíamos dito – é uma determinada concepção de natureza e de arte que tem de determinar o caráter desse vínculo.

Se é verdade, portanto, que Goethe foi um dedicado e atento observador dos fenômenos naturais, precisamos reconhecer, ao mesmo tempo, que todo seu desvelo para com os mais ínfimos desses fenômenos não deve ser compreendido como uma busca por transpô-los o mais perfeitamente o possível, e sem mais, para o âmbito da arte. Quando Goethe descreve, com enorme riqueza de detalhes, fenômenos botânicos em *A metamorfose das plantas* (1790), não devemos nos esquecer que a sua perspectiva de análise é centrada na busca de uma espécie de forma primordial, que determinaria todo processo de florescimento, algo como um princípio formativo que determina o processo de metamorfose de todas as estruturas botânicas. Trata-se daquilo que Goethe chamou de “planta primordial” (*Urpflanze*). Nos relatos de sua *Viagem à Itália*, mais particularmente, no relato do dia 17 de abril de 1787, Goethe descreve a impressão que teve diante de um jardim em Palermo. Não obstante o seu intuito original fosse dar prosseguimento aos seus “sonhos poéticos”¹⁰⁸, o passeio despertou-lhe um “outro fantasma”, que já há algum tempo seguia em seu encalço. A propósito da grande diversidade de plantas que via, Goethe diz: “À visão de tantas formas

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 84.

¹⁰⁶ 1450b34-37.

¹⁰⁷ SÜSSEKIND, 2005, p. 164.

¹⁰⁸ GOETHE, J. W. *Viagem à Itália 1786-1788*. São Paulo; Companhia das Letras, 1999, p. 314.

novas e renovadas, voltou-me à mente a velha fantasia de poder, talvez, descobrir aqui, em meio a toda essa variedade, a planta primordial”¹⁰⁹.

Isto que vem importunar os devaneios poéticos de Goethe não indica nenhuma noção meramente abstrata de planta – uma espécie de média das múltiplas plantas singulares –, mas é uma estrutura concreta, fenomênica. Corresponde àquilo que ele nomeia, de forma mais geral, de fenômeno primordial, ou originário (*Urphänomen*). Desta forma, essa tal proto-planta é bastante ilustrativa quanto o sentido das pesquisas goethiana do mundo natural em geral. Uma pesquisa que procura, para nos utilizarmos das palavras de Goethe na *Doutrina das cores*:

leis e regras superiores, que, no entanto, não se revelam por meio de palavras e hipóteses, mas por meio de fenômenos, nem se revelam ao entendimento, mas à intuição. Nós os denominamos fenômenos primordiais, pois nada no mundo fenomênico lhes é superior¹¹⁰.

As investigações de Goethe não são orientadas para a elaboração sistemática de um esquema de leis transcendentais que predeterminasse toda e qualquer experiência do mundo natural, pois o que está em questão aqui é algo eminentemente fenomênico. A noção de fenômeno originário, de arquifenômeno, compreende sempre um fenômeno singular e concreto que – sem deixar de sê-lo – é capaz de tornar inteligível todo um conjunto de fenômenos afins, do qual, portanto, eles próprios fazem parte. Eles são dotados de um caráter paradigmático. O modo de pensar mais apropriado a esses fenômenos é menos a dedução ou a indução, e bem mais a analogia¹¹¹.

O verdadeiro conteúdo da obra de arte não é, nesse sentido, a natureza em sua forma imediatamente sensível, mas sim a natureza enquanto essa forma primordial, enquanto arquétipo (*Urbilder*). E esta se apresenta, por mais estranho que isto possa parecer, menos na natureza sensível do que nas obras de arte – sobretudo, nas obras da antiguidade clássica, daí seu caráter paradigmático. “Apenas na arte, mas não na natureza do mundo, a natureza, verdadeira, intuível, como um fenômeno originário, seria visível imagetivamente, enquanto, na natureza do mundo, ela estaria decerto presente, mas escondida (dissolvida na aparição)”¹¹²

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 314.

¹¹⁰ GOETHE, J.W. *Doutrina das cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 2011, p. 90.

¹¹¹ Cf.: AGAMBEN, G. *Signatura rerum: sobre o método*. São Paulo: Boitempo, 2019, pp. 38-40

¹¹² BENJAMIN, 2011, p. 118.

. Ainda assim, Goethe se esforça para encontrar esse fenômeno originário através da cuidadosa observação da natureza sensível – de uma empiria delicada. É justamente a esse ponto que Benjamin dirigirá suas censuras.

Na verdade, todo sentido das pesquisas científicas de Goethe repousa numa problemática bastante particular, qual seja, a existência “de uma identidade mais profunda entre a natureza ‘verdadeira’ e visível na obra de arte e a natureza (talvez invisível, apenas intuível, como um fenômeno originário) presente na aparição da natureza visível”¹¹³. A tensão entre essas duas acepções de natureza acaba por desembocar num conceito marcado por uma ambiguidade essencial. “Tal conceito” – considera o filósofo – “designa tanto a esfera dos fenômenos passíveis de percepção, como a dos arquétipos passíveis de contemplação. No entanto, Goethe jamais pode prestar contas de uma síntese das duas”¹¹⁴. Para Benjamin, é essa confusão que move as investigações de Goethe sobre a natureza, que, desse modo, “procuram em vão provar empiricamente, por meio de experimentos, a identidade entre ambas as esferas”¹¹⁵. Também é ela que está por trás da indiferença de Goethe com relação à crítica.

Retomando, em *As afinidades eletivas*, um assunto já presente no posfácio de sua tese de doutorado, Benjamin mostra que a concepção de arte goethiana, ao fazer dos arquétipos o real conteúdo das obras, tornou a crítica algo supérfluo. Mas se a crítica nunca é necessária, tampouco pode ser – como querem os românticos – um método de acabamento da obra. O Ideal é perfeito, está acabado, e cada obra se relaciona com ele isoladamente. Não há espaço para um movimento de vivificação das obras em direção à sua consumação. Diferentemente da teoria romântica, a obra mantém-se íntegra, e singular:

Certamente as obras singulares participam dos arquétipos, mas não existe uma passagem de seu domínio para as obras como a que existe certamente no medium-da-arte entre a forma absoluta e as singulares. Em relação ao Ideal, a obra singular permanece como que um torso. Trata-se de um esforço isolado para expor o arquétipo¹¹⁶

Cada obra relaciona-se casualmente com o plano dos arquétipos, que, bem entendido, não guarda nenhuma relação de dívida, de necessidade, com as produções artísticas concretas.

¹¹³ *Ibidem*, p. 117-118.

¹¹⁴ *Idem*, 2009, p. 45.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 45.

¹¹⁶ *Idem*, 2011, p. 118.

Estas sim é que tem de manter, em grau variado, uma semelhança com esses conteúdos¹¹⁷ puros, não visíveis, porém, passíveis de intuição. É evidente que sempre será possível questionar a relação de uma obra particular com o arquétipo, mas isso somente o artista é capaz de fazer. “Apenas ao artista que possui uma intuição do arquétipo é possível o juízo apodítico sobre as obras”¹¹⁸. Colocado nesses termos – isto é, como um juízo autoevidente fundado intuitivamente –, fica, por certo, interdita qualquer possibilidade de crítica. Ainda que o artista possa afirmar a proximidade da obra com o Ideal, ele é incapaz de demonstrá-la. Ele sabe disso, mas não pode prestar contas do seu próprio saber, poderá afirmá-lo, nunca justificá-lo.

Além disso, os arquétipos não parecem ser muito profícuos quando utilizados para pensar o problema da forma na arte. Não é fácil entender como a natureza poderia fornecer concretamente os princípios para a composição formal de obras de arte. “Na medida em que também diante da forma deveria justificar-se um arquétipo, uma natureza, deveria produzir-se como arquétipo da forma uma vez que a natureza em si não poderia sê-lo como que uma natureza-arte”¹¹⁹. Essa ambígua entidade é aquela estranha natureza, que – como já havíamos notado – parece estar mais presente em certas obras de arte, nomeadamente na arte antiga, do que nos fenômenos naturais imediatamente apreensível. É o estilo que designa a conformação dos objetos artísticos consoante à apreensão dessa natureza arquetípica. Foi, portanto, a partir dele que Goethe tentou lidar com o problema da forma. Não obstante, segundo Benjamin, tal tentativa culmina numa espécie de mito, cujo objetivo é legitimar o caráter paradigmático de certas produções artísticas. A antiguidade e sua cultura é menos um período e um lugar da história do que um modelo, uma idealidade, que sempre deve habitar o horizonte de um artista preocupado com a perfeição e a harmonia de suas obras.

Uma tal visão nostálgica da antiguidade está essencialmente ligada à concepção mítica da arte – veremos isso melhor no próximo capítulo. Por ora, cumpre dizer que Benjamin nos pinta um Goethe imerso numa existência mítica. Afinal, “a rejeição a toda crítica e a idolatria da natureza são as formas de vida míticas na existência do artista”¹²⁰. Sua arte acaba por dar testemunho dessa íntima ligação com o mundo mítico: “a natureza mítica, obscura, imersa em

¹¹⁷ Cumpre observar que, apesar da tradução ter optado por uma só forma, o termo conteúdo oscila no texto original em dois vocábulos diferentes: *Inhalt*, geralmente traduzida por conteúdo, e *Gehalt*, que, às vezes, é traduzido por conteúdo, às vezes, por teor. Cf.: BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften I*, 1991, pp. 110-119.

¹¹⁸ BENJAMIN, 2011, p. 123.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 122.

¹²⁰ *Idem*, 2009, p. 47.

si mesma” é – considera Benjamin – “em sua rigidez muda [...] inerente à arte goethiana”¹²¹. Este ponto nos é especialmente relevante, pois a dimensão mítica está, para Benjamin, no cerne do romance *As afinidades eletivas* – ela é, nas suas próprias palavras, a tese do romance

122.

Em todo caso, apesar desse vínculo com a âmbito do mito, é o Ideal de Goethe e não a Ideia dos românticos que está – como já havíamos colocado – mais próximo ao conceito de Ideia desenvolvido por Benjamin em sua tese de livre-docência, cuja razão última da nomeação não vem, por conseguinte, dos românticos, mas sim de Platão. “Não raras vezes” – censura Benjamin – “a ignorância quanto a essa finitude descontínua levou ao fracasso algumas tentativas enérgicas de renovação da doutrina das ideias, a última das quais foi a do primeiro Romantismo”¹²³. Se, de um lado, os românticos consideram a relação entre as obras de arte – entre essas essencialidades provisórias solvidas no *medium*-de-reflexão – “como uma infinitude na totalidade, ou seja: na totalidade das obras realiza-se a infinitude da arte”¹²⁴, de outro, Benjamin falará das Ideias nos termos, quase opostos, de uma “multiplicidade finita”¹²⁵, o que está bem mais próximo da natureza dos Ideais goethianos. Ademais, é o próprio Benjamin quem traça uma correspondência direta entre estes últimos e as suas Ideias: “As ideias – na formulação de Goethe: os ideais – são as Mães fáusticas”¹²⁶.

A Ideia romântica – a forma pura – fundamenta a exigência da crítica de arte, mais do que isso, ela a circunscreve numa dimensão histórico-messiânica. Em contrapartida, ela tem de sacrificar a forma específica de apresentação da obra, e, com ela, toda consideração sobre a beleza da mesma. A crítica romântica lança uma “luz sóbria”¹²⁷ nas obras, seu brilho é menos o responsável por delimitar os seus contornos exatos do que por ofuscá-los, extinguindo a multiplicidade em nome da Ideia – a infinitude contínua das formas artísticas.

O Ideal goethiano – o conteúdo puro –, por outro lado, mantém a unidade da obra singular, concebendo-a como expressão mais ou menos próxima de tais conteúdos. Essa estima pela irreduzível singularidade da obra preserva sua forma de exposição determinada e, com isso, sua bela aparência. Não mais uma conformação provisória, tal forma é concebida,

¹²¹ *Ibidem*, p. 44.

¹²² *Ibidem*, p. 78.

¹²³ *Idem*, 2013a, p. 26.

¹²⁴ *Idem*, 2011, p. 121.

¹²⁵ *Idem*, 2013a, p. 31.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 23.

¹²⁷ *Idem*, 2011, p. 124.

em Goethe, como “a medida que fundamenta a beleza e que, na aparição, surge no conteúdo”¹²⁸. O problema é que, enquanto a estética romântica não foi capaz de dar uma solução para o problema do conteúdo, a teoria estética de Goethe não soube solucionar a questão da forma artística. Ele não só desconhece a distinção entre forma absoluta e forma de exposição, como – tratando esta última a partir do conceito de estilo – forneceu tão somente “uma indicação acerca da normatividade de certos modelos”¹²⁹. Referimo-nos, evidentemente, àquela forma sintética de natureza e arte que garante o caráter modelar das obras da antiguidade. Não obstante, o caráter singular e autônomo de sua concepção de obra oferece a Benjamin um ponto de apoio importante contra a organicidade da história romântica, permitindo-lhe inscrever as obras numa temporalidade menos extensiva e contínua e mais intensiva e descontínua.

Dito isto, a pergunta que, naturalmente, impõe-se é: como Benjamin consegue lidar com esta contradição, a saber, a um só tempo, apropriar-se dos Ideais goethianos e assumir a defesa romântica da criticabilidade da arte? Trata-se aqui, por certo, daquela contraditória relação entre a Ideia e o Ideal da arte, que Benjamin qualifica em sua tese como “a questão sistemática fundamental da filosofia da arte”¹³⁰, cuja solução, entretanto, não será abordada ali. Conforme ele mesmo esclarece, “a soleira desta questão a presente investigação não pode ultrapassar; ela podia apenas tratar um contexto de história dos problemas até o ponto em que esse contexto remetesse com plena clareza à sistematicidade”¹³¹. Na primeira nota de rodapé de seu posfácio, Benjamin menciona sua pretensão de tratar de forma mais pormenorizada essa problemática em “outro lugar”¹³².

Pois bem, acreditamos que este outro lugar é o ensaio sobre *As afinidades eletivas*, é nele que Benjamin buscará ultrapassar aquela soleira. Por isso, dedicaremos nosso próximo capítulo à análise desse ensaio. Por um lado, buscaremos mostrar que – embora Benjamin nunca tenha deixado de ter a teoria romântica da crítica como uma referência fundamental – é somente a partir de um certo afastamento dessa teoria que ele poderá formular sua própria concepção de crítica de arte. Por outro lado, tentaremos evidenciar que tal elaboração não

¹²⁸ *Ibidem*, p. 123.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 122.

¹³⁰ *Idem*, 2011, p. 121.

¹³¹ *Ibidem*, p. 121-122.

¹³² *Ibidem*, p. 114.

seria possível sem um confronto mais direto com compreensão goethiana de arte, e com a imagem demoníaca do mundo natural nela imbricada.

2. O enigma da aparência: mito e beleza em *As afinidades eletivas*

Numa carta endereçada ao seu amigo Scholem, Benjamin faz uma breve menção à intenção de redigir um ensaio sobre *As afinidades eletivas* de Goethe. Ao se debruçar sobre esse romance, Benjamin buscava – conforme ele mesmo coloca – realizar sua “crítica exemplar”¹³³. Num contexto como este, a escolha de um texto de Goethe, dificilmente, poderia ser interpretada como arbitrária. Como bem sabemos, Benjamin buscava, neste momento, superar o projeto de crítica de arte primeiro romântico, que conheceu seu exemplo máximo de aplicação, justamente, numa crítica a uma obra goethiana. Segundo ele próprio diz, “Friedrich Schlegel correspondeu totalmente a seu ideal de crítica apenas naquela recensão do *Wilhelm Meister*”¹³⁴. Soma-se a isto o fato de o referido ensaio destinar-se, originalmente¹³⁵, à publicação na já mencionada revista *Angelus novus* – cujo anúncio, como vimos, está repleto de referências ao círculo de Iena. Torna-se, então, cada vez mais inevitável pensar que o motivo daquela escolha foi, precisamente, fazer frente à crítica romântica.

Isso posto, resta-nos perguntar por que, especificamente, *As afinidades eletivas*. Diante de uma obra tão vasta quanto a de Goethe, o que teria levado Benjamin a esse romance tardio? Não se trata de uma escolha óbvia, o romance não parece estar entre as obras que mais despertaram o fascínio da crítica especializada¹³⁶. Não que o texto tivesse passado despercebido. Mesmo entre seus contemporâneos, houve autores que souberam notar sua relevância, e Benjamin não deixa de citá-los ao longo do seu ensaio. Solger, em particular, – lembra-nos Benjamin – reconheceu a íntima conexão entre o romance de Goethe e suas investigações sobre a natureza, mais especificamente, entre ele e a *Doutrina das cores*. Na verdade, *As afinidades eletivas* evoca, desde seu título, o universo das ciências naturais, matéria que – como bem vimos – interessava, sobremaneira, à Goethe. É também esse universo que, penetrando em suas teorizações estéticas, leva-o a uma concepção mítica da arte, que, ao construir uma relação de idolatria com uma natureza arquetípica, acaba por

¹³³ BENJAMIN, W. *Correspondance 1910-1928*. Paris: Éditions Aubier-Montaigne, 1979, p. 258.

¹³⁴ *Idem*, 2011, p. 22.

¹³⁵ O ensaio acaba por ser publicado na revista “*Neue Deutsche Beiträge*” de Hofmannsthal, graças ao intermédio de Christian Rang. Cf.: *Ibidem*, p. 292.

¹³⁶ Quanto a isto, pensemos, por exemplo, no livro *Goethe e o seu tempo* de Lukács. Não obstante seu volume razoável, quase não há menção ao referido romance. Cf.: LUKÁCS, G. *Goethe and his age*. London: Merlin Press, 1979.

rejeitar a crítica como supérflua. Nesse contexto, Benjamin compreende *As afinidades eletivas* como um ponto de virada na produção goethiana, “com esse romance tem início a derradeira série de suas produções”¹³⁷, cuja marca é um protesto contra as forças do mito.

Se nos voltarmos por mais um instante à supramencionada carta de Benjamin, podemos ler que, além de um modelo de crítica de arte, seu ensaio sobre *As afinidades eletivas* lhe serve como uma “preparação para certas teorizações estritamente filosóficas”¹³⁸. É nesses limites que – ainda de acordo com a carta – colocar-se-ão suas ideias sobre Goethe¹³⁹. Entendemos, com isso, que é nesse texto que Benjamin procura enfrentar o impasse a que a teoria estética goethiana o havia levado ao final de sua tese. Seu esforço é, em grande medida, lidar com aquela natureza essencialmente ambígua que – conforme vimos no capítulo anterior – fundamentava a visão goethiana de arte.

É se inspirando no romantismo, inspirando-se numa concepção de crítica imanente, que Benjamin se dedicará à crítica do romance de Goethe. Seu propósito, no entanto, não é dissolvê-lo naquele *medium* romântico. Acreditamos, na verdade, que sua crítica representa um ponto de virada em relação à sua tese. Ela é, a um só tempo, um exemplo de autêntica crítica de arte e a fundamentação teórica de sua própria concepção de crítica de arte.

2.1. Da ciência química à mística alquímica

No início de seu ensaio sobre “*As afinidades eletivas* de Goethe”, Benjamin se esforça para distinguir a tarefa da crítica – a qual ele pretende se entregar – do trabalho do comentário – muitas vezes confundido com a primeira. Seu intuito, entretanto, não é estabelecer uma fronteira rígida entre dois modos distintos de apreciação estética; mas, assegurar uma diferença entre dois níveis de leitura essencialmente associados. O comentário constitui um momento fundamental da crítica, que, todavia, não pode se esgotar nele. Isso quer dizer que crítico algum pode se furtar ao ofício do comentador sem arriscar se perder da concretude de seu objeto, a obra mesma, mas esse ofício tampouco resume o seu trabalho. Para determinar melhor a natureza dessa diferenciação, Benjamin introduz dois conceitos novos: “a crítica” –

¹³⁷ BENJAMIN, 2009, p. 69.

¹³⁸ BENJAMIN, 1979, p. 258.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 258.

ele escreve – “busca o teor de verdade de uma obra de arte; o comentário, o seu teor factual”

140

A primeira coisa que gostaríamos de observar nessa frase é uma certa guinada conceitual em relação à sua tese de doutoramento. Se nesta ele colocava o problema fundamental da crítica de arte na oposição entre forma e conteúdo, o que parece ocupar agora o cerne dessa problemática é a distinção entre os tais teores. Mas, afinal, o que quer dizer teor (*Gehalt*)? É certo que a palavra alemã *Gehalt* não é um sinônimo de conteúdo (*Inhalt*), mas ela parece remeter muito mais ao seu campo semântico do que ao da forma – em certos contextos, é comum inclusive vertê-la para o português como conteúdo. O próprio Goethe – a quem Benjamin tanto censurou por possuir uma visão conteudística da arte – utilizava-a. Aliás, o filósofo de Berlim se refere, justamente, a Goethe quando fala deste termo em seu *Dois poemas de Friedrich Hölderlin* (1914-15).

Nesse texto – anterior à conclusão de sua tese –, Benjamin já colocava o problema da crítica fazendo menção direta a Goethe, ao romantismo – mais especificamente, Novalis –, e a Hölderlin. Só que agora é a vez deste último figurar como tema central. Tanto a referência ao autor de *Fausto*, a partir do conceito de teor, como a referência ao primeiro romântico, a partir da noção de um ideal *a priori* das obras de arte – ambos são mobilizados com um mesmo propósito: a reflexão sobre a natureza da verdade de uma obra, no caso, os poemas *Coragem de poeta* e *Timidez* de Hölderlin. Aqui, bem como no ensaio sobre *As afinidades eletivas*, Benjamin procura estabelecer um método crítico eminentemente filosófico, e não meramente filológico. Acentuando, nesse momento, mais a cumplicidade entre Goethe e Novalis do que suas diferenças, Benjamin vai chamar a atenção para o paradoxal caráter – a um só tempo, apriorístico e intuitivo – que arte apresenta no pensamento dos dois.

Neste ponto, é interessante notarmos que, espremido numa nota de rodapé de *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*¹⁴¹, encontra-se uma importante consideração sobre tal cumplicidade. Ali, Benjamin já atentava para uma certa proximidade entre a concepção que Novalis possui da observação e a ideia de Goethe de empiria delicada. Se o primeiro procura pensar como devemos conceber uma percepção que se mostra profundamente consciente da natureza reflexiva de toda efetividade, o segundo trata de um tipo de experiência capaz de fazer coincidir a facticidade e o intelectual. Nesse sentido, tanto

¹⁴⁰ *Idem*, 2009, p. 12.

¹⁴¹ Cf.: nota 145. *Idem*, 2011, p. 67.

num como noutro, o que está em jogo é um tipo de conhecimento que compreenda o fenômeno como já sendo ele mesmo teoria. Tratar-se-ia, portanto, de um conhecimento imanente à própria coisa, seja a compreendendo como essencialmente reflexiva ou como um fenômeno originário.

Em todo caso, voltando ao conceito de teor, cumpre notar que seu uso não implica num entendimento conteudista da arte. Ele parece remeter muito mais para uma certa superação da dicotomia forma e conteúdo do que para uma sobrevalorização deste último. De maneira absolutamente clara, Benjamin afirma – em suas “Treze teses contra esnobes” – que “conteúdo (*Inhalt*) e forma (*Form*) são na obra de arte um só: teor (*Gehalt*)”¹⁴². Outrossim, no texto sobre Hölderlin, este será definido como a “forma interna”¹⁴³ (*innere Form*) das obras, sublinhando a inseparabilidade entre a dimensão formal – a configuração, a ordenação regulada dos elementos – e a dimensão do conteúdo – os elementos mesmos.

Seria o caso de pensarmos então que aquele problema que Benjamin qualificava como tão fundamental em sua tese estaria resolvido mesmo antes da conclusão da mesma? Em absoluto. E isso simplesmente porque esse problema não diz respeito, mais fundamentalmente, à forma e ao conteúdo das obras singulares. Tratado a partir destas, o problema da relação entre forma e conteúdo “nunca pode ser resolvido com precisão. Pois forma e conteúdo não são substratos da conformação empírica, mas, antes, diferenciações relativas, encontradas em razão de diferenciações puras e necessárias da filosofia da arte”¹⁴⁴. Na concretude das obras mesmas, forma e conteúdo estão essencialmente relacionados, o que está em jogo na oposição entre o Ideal goethiano e a Ideia romântica é um problema de outra ordem, ligado, essencialmente, ao modo como se concebe a própria noção de obra de arte em sua generalidade. Em contrapartida, a diferença entre teor de verdade e teor coisal parece dizer respeito às obras pensadas em sua singularidade. Por ora, fixar-nos-emos nesta última problemática, não obstante ela pareça logicamente posterior a outra.

O que significa, então, aquela duplicidade de tipos de teor? O teor coisal, bem entendido, é o estrato sensível, empírico, da obra de arte, tudo aquilo que faz dela uma conformação específica de seu tempo, todo o seu material histórico e filológico. Sendo assim, seria a verdade de uma obra – objeto último de toda crítica genuína – a expressão de um significado alheio à sua concretude sensível? Ao que tudo indica, não é disso que se trata.

¹⁴² *Idem*, 2012, p. 31.

¹⁴³ *Idem*, 2009, p. 13.

¹⁴⁴ *Idem*, 2011, p. 121.

Conforme coloca o próprio Benjamin, “quanto mais significativo o teor de verdade de uma obra, de maneira tanto mais inaparente e íntima estará ele ligado ao seu teor factual¹⁴⁵”¹⁴⁶. O primeiro não é algo que se esconde por trás do segundo. A verdade de uma obra não é concebida, portanto, como uma espécie de ideia metafísica mascarada, dissimulada, pela sua materialidade, que não passaria de um mero adorno, cuja existência se deveria, possivelmente, a algum tipo de falta teórica, ou incapacidade intelectual.

A verdade é que Benjamin sempre suspeitou daqueles que procuravam, a todo custo, encontrar nas obras de arte conteúdos de verdade imutáveis, apartados de toda consideração histórica. Ele rechaça veementemente toda crítica que busca uma conexão entre as obras e a expressão de valores supostamente eternos – que, coincidência ou não, tendem a ser os mesmos cultivados pelo pretense crítico. Num esforço sempre renovado de legitimação do atual estado de coisas, de um ponto de vista político ou teórico, essa concepção de crítica – de resto, bem pouco fiel à literalidade do termo – busca os traços do seu próprio reflexo nas grandes produções da cultura. Assim, ao achá-los, ou melhor, ao projetá-los, ela pode jactar-se do fato de ter encontrado não a particularidade de sua própria imagem, mas a universalidade de seus valores, que se comprovam os verdadeiros valores da humanidade, do mundo civilizado. Essa relação empática, mesmo narcísica, com a história foi alvo de constantes censuras da parte de Benjamin. Ele contrapõe essa perspectiva egocêntrica pensando a intrincada relação entre verdade e história a partir de uma imagem que, antes de tudo, sublinha a destrutividade do tempo:

Se, por força de um símile, quiser-se contemplar a obra em expansão como uma fogueira em chamas vívidas, pode-se dizer então que o comentador se encontra diante dela como o químico, e o crítico semelhantemente ao alquimista. Onde para aquele apenas madeiras e cinzas restam como objetos de sua análise, para este tão somente a própria chama preserva um enigma: o enigma daquilo que está vivo¹⁴⁷

Isso que é consumido pelo fogo, os elementos materiais para os quais o comentador se volta, é justamente o teor coisal (*Sachgehalt*). Já a chama viva que fascina o olhar do alquimista só pode designar o teor de verdade (*Wahrheitsgehalt*). A expansão da chama que vai consumindo os elementos materiais remete, por sua vez, à história, ao próprio processo de

¹⁴⁵ Teor factual e teor coisal são duas traduções possíveis para uma mesma palavra: *Sachgehalt*.

¹⁴⁶ *Idem*, 2009, p. 12.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 13-14.

recepção das obras para o qual o romantismo tanto chamava atenção. Isso não significa, contudo, que Benjamin tenha se mantido preso à perspectiva organicista da história presente nesse movimento. Embora ele tenha se mantido fiel à ideia romântica que dá conta de uma sobrevivência¹⁴⁸ das obras de arte, o ensaio sobre *As afinidades eletivas* marca uma ruptura fundamental com o romantismo. A história prepara a crítica – é verdade –, mas essa história não se configura como um contínuo processo de crescimento orgânico, constante vivificação. Conforme comenta Gagnebin, se na tese sobre os românticos a reflexão sobre a duração das obras ao longo da história estava impregnada por um vocabulário metafórico ligado ao mundo natural, no ensaio sobre Goethe, “essas metáforas naturais são atravessadas pela afirmação da força, do poder e da violência (*Gewalt*) da distância histórica”¹⁴⁹. Isso indicaria – conforme ela mesma argumenta – um afastamento da perspectiva mais naturalista dos românticos, e uma aproximação da ideia de “um campo de forças históricas em luta – que será aprofundado nos textos da época ‘materialista’”¹⁵⁰.

Mais atento às descontinuidades e ruptura que às continuidades e progressões, Benjamin não poderia experimentar a crítica como um constante crescimento da consciência nas obras, crescente potencialização das suas forças vitais. Ao contrário, a relação da obra com a passagem do tempo é marcada pela ideia de estranhamento¹⁵¹ – sintoma da irreduzível distância histórica que a separa de sua crítica. Assumindo uma configuração – digamos – palimpséstica, a obra se apresenta aos críticos como se fosse “um pergaminho cujo texto desbotado recobre-se com os traços de uma escrita mais visível, que se refere ao próprio texto”¹⁵². Esses traços não são outra coisa senão o supramencionado teor coisal. Conforme o tempo transcorre, aquilo que o artista tinha como contemporâneo, a imagem de uma época que se lhe afigurava própria e atual, vai se extinguindo do mundo. Permanece em sua obra, entretanto. Um vocábulo que caiu em desuso, um costume já há muito ultrapassado, ou mesmo certos procedimentos formais típicos que já não parecem mais subsistir nas produções

¹⁴⁸ Essa ideia é desenvolvida mais extensamente por Benjamin em seu ensaio *A tarefa do tradutor*, cf.: BENJAMIN, 2013, p. 104.

¹⁴⁹ GAGNEBIN, J. M. “Comentário filológico e crítica materialista”. In: *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*, São Paulo: Editora 34, 2014, p. 83.

¹⁵⁰ BENJAMIN, 2009, p. 83.

¹⁵¹ É curioso notar o quanto esse processo de estranhamento se aproxima da função desempenhada pela ironia romântica. Assim como esta, ainda que de modo inteiramente diferente, o estranhamento nos desloca do sentido mais imediato do texto, frustra nossa expectativa de enxergá-lo de modo absolutamente transparente. No caso desse estranhamento, isto se dá na medida em que o contexto social onde a obra surgiu vai desaparecendo, e ela própria permanece, revelando-se cada vez mais independente.

¹⁵² *Ibidem*, p. 13.

artísticas posteriores. Enfim, toda sorte de características que agem como constantes lembretes da passagem temporal. Debalde, procuraríamos acessar o apagado texto original desviando daquela escrita mais superficial. “Do mesmo modo como o paleógrafo deveria começar pela leitura desta última, também o crítico deveria fazê-lo pelo comentário”¹⁵³. Em *Walter Benjamin, an aesthetic of redemption*, Wolin resume muito bem a problemática que fundamenta a diferença entre crítica e comentário:

A distinção entre “teor material” e “teor de verdade” concerne ao fato paradoxal segundo o qual as obras de arte são objetos originados em um determinado momento fugaz no tempo, mas transcendem esse limitado ponto histórico de origem, de modo a revelar algo de supra-histórico: uma imagem da verdade¹⁵⁴.

Como a crítica é capaz de extrair uma tal imagem da verdade – expressão ainda pouco clara para nós – a partir de um trabalho quase arqueológico de escavação das obras do passado, esta é a questão essencial por trás da distinção entre os dois tipos de teores. Todo esforço de Benjamin em sua crítica às *Afinidades eletivas* só faz sentido se compreendermos a necessidade dessa diferenciação. Pois, se as obras de arte são capazes ir além dos seus limitados contextos históricos, isso não deve nos estimular a atualizar apressadamente o texto, forçando-o a ecoar uma verdade que ansiamos por ver ser confirmado por uma grande figura da cultura. Daí não podermos identificar a filosofia da história benjaminiana com uma certa historiografia militante simplista que procura no passado a confirmação de suas teses revolucionária.

É tão-somente através da análise do texto em seus pormenores materiais, através do máximo de rigor filológico, da atenção para com toda sua espessura histórica, que algo como uma verdade pode se manifestar. Desse modo, o trabalho do comentário deve sempre realçar a diferença histórica, a alteridade, aquilo que nos afasta das obras do passado.

A verdade que toda autêntica obra de arte compartilha com a filosofia não nos fala nunca de um lugar familiar; mas, sempre a partir de um lugar essencialmente estranho. O comentário – enquanto o primeiro momento da crítica – volta-se para essa estranheza sem nunca buscar dissipá-la. Sua ocupação envolve pensar o seu processo mesmo de transmissão

¹⁵³ *Ibidem*, p. 13.

¹⁵⁴ WOLIN, R. *Walter Benjamin, an aesthetic of redemption*. New York: Columbia University Press, 1982, p. 30.

da obra ao longo da história, o que implica, necessariamente, numa espécie revisão crítica da tradição cultural dominante, da chamada “história dos vencedores”. É preciso extraí-la daquela falsa totalidade histórica que esta tradição a enclausurou.

Uma tal revisão, contudo, não visa restituir um sentido primevo da obra, que precederia as deformações históricas. O segundo momento da crítica – aquilo que Benjamin chama mais estritamente de crítica – não compreende o retorno a uma pretensa autenticidade genética. A verdade que está em jogo na obra – seu teor de verdade – é dotada de um caráter essencialmente messiânico, não saudosista. Ao libertar a obra feita no passado do destino que essa tradição lhe reservou, o crítico a salva do conformismo histórico, reanimando suas potencialidades até então desprezadas.

Essa concepção de crítica não deixa de nos lembrar os românticos, muito embora seu paradigma de tempo histórico seja – como vimos – inteiramente diferente, pois é justamente contra um tempo pensado como um *continuum* que o crítico benjaminiano dirige seu protesto. Isto posto, é preciso mantermos em mente que a crítica de *As afinidades eletivas* inclui em si um confronto decisivo com a concepção de arte de Goethe, do qual depende a própria ideia benjaminiana de crítica. Com efeito, é essa confrontação que permitirá a Benjamin repensar o conceito goethiano de fenômeno originário, deslocando-o do domínio mítico-natural para o âmbito messiânico-histórico. Referimo-nos, é claro, ao conceito de origem (*Ursprung*) – cuja tematização mais explícita não encontraremos no ensaio sobre o referido romance, mas nas páginas de sua tese sobre a *Origem do drama trágico*. Trataremos melhor disto apenas no próximo capítulo. Neste ponto do nosso trabalho, pretendemos nos ater à interpretação benjaminiana do romance de Goethe.

2.2. O mítico como tese: sobre o teor coisal de *As afinidades eletivas*

À primeira vista, *As afinidades eletivas* pode parecer um romance sobre o casamento, melhor dizendo, um livro em cujo cerne reside o caráter moral da instituição do matrimônio. De fato, as personagens do romance estão profundamente imersas neste dilema, a partir do qual toda trama parece se desenrolar. O casal Eduard e Charlotte vê seu casamento ameaçado pela crescente paixão que nutrem pelos seus recentes convidados, o primeiro por Ottilie – sobrinha de sua esposa –, a segunda pelo capitão – amigo de seu marido. Essa atração mútua é

justamente o sentido das tais afinidades eletivas, uma espécie de reação química que empresta seu nome ao livro¹⁵⁵. É por sucumbirem a sua força que os quatro são levados a transgredir a lei moral¹⁵⁶, a lei do matrimônio. A culpa oriunda dessa transgressão só poderia ser expiada por meio de um sacrifício: de Otilie e Eduard, bem como do recém-nascido fruto dessa infração – filho legítimo de Eduard e Charlotte concebido, contudo, enquanto estes se imaginavam com suas respectivas paixões. Dessa forma, o romance apregoaria a necessidade e a superioridade moral do matrimônio frente à veledade e inconstância das paixões humanas.

Por mais que tal interpretação não pareça ser de todo incoerente, Benjamin nota que ela sofre a mácula de um pecado original: ela toma as palavras de Mittler, uma das personagens do romance, como se fossem a posição do próprio autor, ou da própria obra. O problema, segundo Benjamin, é que aquele que, em tese, deveria fazer a exortação da vida matrimonial, fundamentando a moralidade da mesma, não parece ser, dentro da economia da narrativa, digno de tal tarefa. Mittler nunca se casou, possui uma baixa posição social, e seus discursos são considerados inconvenientes – o próprio narrador apontaria para sua incômoda verbosidade. Como se isso tudo não bastasse, suas falas são bem pouco instrutivas quanto à moralidade do casamento. Elas são – nas palavras de Kant reapropriadas por Benjamin – “uma asquerosa miscelânea”, ‘uma compilação precária’ de infundadas máximas humanitárias e de instintos jurídicos turvos e enganosos¹⁵⁷. Nesse sentido, o romance não se preocupa em lançar mão das bases morais da vida conjugal. “O objeto das *Afinidades eletivas* não é o casamento. Em nenhum lugar do romance as instâncias éticas do casamento poderiam ser encontradas¹⁵⁸. Para o filósofo berlinense, o que há de mais essencial no romance é a emergência das forças míticas num mundo que é, ao menos em sua superfície, civilizado.

É na *Metafísica dos costumes* de Kant e na *Flauta mágica* de Mozart que Benjamin encontrará as duas principais intuições sobre o casamento produzidas à época de Goethe. De um lado, Mozart vai identificar no sentimento de fidelidade, na longevidade da união, o verdadeiro conteúdo do laço conjugal. Conforme pondera Benjamin, “é menos o anelo dos

¹⁵⁵ Uma extensa explicação sobre tal fenômeno ocupa quase que a totalidade do capítulo IV das *Afinidades eletivas*. E já nesse momento, as personagens percebem um paralelo entre a sua situação e descrição dessa reação química. Cf.: GOETHE, J. W. *As afinidades eletivas*. São Paulo: Penguin e Cia. das Letras, 2014.

¹⁵⁶ A rigor, nenhuma das personagens realmente se engaja num relacionamento extraconjugal. Há tão somente o desejo para tal, e a sua realização fantasiosa. Nesse sentido, o filho de Eduard e Charlotte é mais fruto de uma mentira que de uma traição.

¹⁵⁷ BENJAMIN, 2009, p. 20.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 21.

amantes do que a constância dos cônjuges que constitui o conteúdo da ópera. Não é apenas para se conquistarem um ao outro que eles são obrigados a atravessar o fogo e a água, mas sim para permanecerem unidos para sempre¹⁵⁹. O casamento é concebido, então, na sua mais profunda ligação com o âmbito moral, “como expressão da existência do amor que, por natureza, buscaria essa expressão antes na morte que na vida”¹⁶⁰, isto é, como um amor que está para além da dimensão da mera vida natural. De outro lado, vemos em Kant uma concepção radicalmente oposta. O filósofo de Königsberg reduz o matrimônio a um simples contrato legal, por meio do qual as partes concedem em partilhar o uso recíproco de suas propriedades sexuais. Aqui, o casamento perdeu completamente o seu fundamento ético, ele foi depurado até seus elementos materiais mais básicos para se tornar objeto de um contrato juridicamente regulado.

Na *Metafísica dos costumes*, Kant reduz o matrimônio à “união de duas pessoas de sexos diferentes para a posse mútua e vitalícia de suas qualidades sexuais”¹⁶¹. Isso quer dizer – conforme argumenta o filósofo – que o casamento não é uma mera determinação da natureza, mas, enquanto vitalício, consiste num contrato “um contrato necessário segundo a lei da humanidade, isto é, se o homem e a mulher querem gozar reciprocamente seus atributos sexuais, então eles têm necessariamente de casar-se, o que é necessário segundo leis jurídicas da razão pura”¹⁶².

As afinidades eletivas, por seu turno, ocupa uma posição de destaque entre aquelas duas concepções antagônicas do matrimônio, uma vez que tem o mérito de trazer à tona o seu processo de declínio, a deterioração de sua natureza moral, no tempo do Iluminismo. Se Kant pôde definir o casamento de modo tão irreverente, se pôde justificá-lo apenas enquanto uma instituição jurídica, não é por escapar à sua racionalidade excessivamente analítica as sutilezas da vida sentimental dos homens, mas porque o casamento, de fato, já havia se degradado a uma mera relação jurídica. O erro de Kant foi ter acreditado “que, a partir da definição que apresentou da natureza do casamento, pudesse expor por meio de derivação sua possibilidade ética, até mesmo sua necessidade, e desse modo ratificar sua realidade jurídica”¹⁶³. Goethe, por outro lado, soube se resguardar desse equívoco. Ele não deduz a dignidade ética do

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 18.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 21.

¹⁶¹ KANT, I. *Metafísica dos costumes*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013, p. 76 (§ 24).

¹⁶² *Ibidem*, p. 76.

¹⁶³ BENJAMIN, 2009, p. 16.

casamento do sentido objetivo que ele possuía numa época tão pobre em experiência, tampouco arrisca perder o nexos com tal objetividade em nome de uma pura intuição ética da vida matrimonial.

A enorme distância que separa a definição de Kant daquela de Mozart torna-se, assim, bem mais inteligível diante de *As afinidades eletivas*. O romance acaba por evidenciar o contexto histórico que determina a gênese do convívio de concepções tão distintas sobre o casamento, bem entendido, o declínio da tradição e da experiência. O seu objeto não é o fim da instituição do matrimônio – até porque ela sobrevivia, e ainda sobrevive, mesmo depurada de todo o significado moral. Essa decadência não expressa aqui a simples degradação de uma instituição social, mas antes, a erosão do solo sob o qual se poderiam erigir os seus fundamentos éticos, sua necessidade moral.

Em *Sobre o programa da filosofia que vem* (1918), Benjamin considera que a grandiosidade de Kant residia em ter sido capaz de levar adiante seu monumental projeto filosófico num tempo tão pobre em experiência quanto a época da Ilustração. “Que Kant pudesse justamente empreender sua obra imensa sob o signo das Luzes significa que ele partiu de uma experiência reduzida, de certo modo, ao ponto zero, à sua mínima significação”¹⁶⁴. Seu mérito está, então, em ter conseguido fornecer algum significado a esta paupérrima experiência – ainda que seja uma “triste significação”¹⁶⁵, uma simples resposta à demanda por justificação, isto é, o seu grau de certeza.

Já se encontra presente, neste momento, os contornos de um problema que ganhará muita força nos textos da fase mais madura de Benjamin, da sua fase materialista, a saber, a questão do empobrecimento da experiência no homem moderno. Na verdade, esse problema é um daqueles que atravessam a obra do filósofo como um todo. No ensaio sobre *As afinidades eletivas*, o processo de empobrecimento da experiência é mencionado logo nas primeiras páginas: “jamais houve um tempo que, como o de Goethe, tenha estranhado tanto a ideia de que os conteúdos mais essenciais da existência pudessem se configurar no mundo das coisas e que, sem uma tal configuração, sequer poderiam realizar-se”¹⁶⁶. Se em sua existência fática, se na sua lida com esse mundo das coisas, o homem não consegue vislumbrar a presença de

¹⁶⁴ BENJAMIN, W. “Sur le programme de la philosophie qui vient”. In.: *Oeuvres I*. Paris: Gallimard, 2000, p. 181.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 181.

¹⁶⁶ BENJAMIN, 2009, p. 14.

tais configurações essenciais, isso se dá porque sua capacidade de fazer experiência se deteriorou.

O grande projeto civilizatório iluminista, sua pretensão de fazer desabrochar as potências inatas e universais da racionalidade humana, levou adiante uma inflexível crítica à tradição e a tudo aquilo que o intransigente espírito ilustrado percebesse como credices, superstições, enfim, toda sorte de ilusões que contivessem o livre exercício das faculdades do homem. O resultado, o fracasso desse projeto, Benjamin o conhece muito bem. Ele nunca perdeu de vista a promessa emancipatória que o animou, mas nem por isso tornou-se insensível aos seus efeitos deletérios. Se o mundo que se revela diante dos olhos do homem moderno lhe parece cada vez mais estranho e carente de referenciais seguros, se a desorientação quanto à vida prática é crescente, isso se dá porque a recusa da tradição – sob a qual se assentavam os fundamentos de uma tal vida – não lhe trouxe a liberdade prometida, levou, na verdade, a uma crescente atrofia de sua capacidade de fazer e transmitir experiências.

Quanto a isso, basta lembrarmos da reforma do cemitério promovida por Charlotte. Não devemos nos esquecer que boa parte da ação de *As afinidades eletivas* se desenrola sob o pano de fundo de uma série de reformas que o casal de nobres Eduard e Charlotte – com o posterior auxílio do capitão – realizam em sua propriedade. Uma dessas reformas ocorre, justamente, no cemitério contíguo à igreja¹⁶⁷. Charlotte retira os monumentos fúnebres de seu lugar de origem para acomodá-los num espaço mais conveniente. As razões para uma tal profanação – palavra forte, mas exata – foram, por um lado, estéticas, pois ela acrescentou dignidade e serenidade ao espaço da igreja, por outro, econômicas, visto ter permitido o usufruto de uma área maior do terreno. “Não se pode imaginar” – conclui Benjamin – “uma ruptura mais definitiva com a tradição do que aquela efetuada com as sepulturas dos antepassados, que não só no sentido do mito, mas também da religião, fundamentam o solo sob os pés dos vivos”¹⁶⁸. Assim, o gesto de Charlotte é interpretado como signo daquela crise que assombra a época de Kant e Goethe, a crise da tradição, da transmissão de práticas e saberes que fixava o solo sobre o qual as novas gerações poderiam se sustentar. Essa crise é não só pressuposto da obra filosófica do primeiro, como também é precondição da produção literária do segundo:

¹⁶⁷ Cf.: GOETHE, 2014, p. 160

¹⁶⁸ BENJAMIN, 2009, p. 23.

Pois exatamente na época em que a obra de Kant estava concluída e, assim, traçado o itinerário através da floresta desfolhada do real, iniciava-se a procura goethiana pelas sementes do eterno crescimento. Essa procura foi ao encontro daquela tendência do Classicismo que procurava apreender, não tanto o ético e o histórico, mas antes o mítico e o filológico¹⁶⁹.

Enquanto Kant, diante de um cenário tão pouco auspicioso, elabora sua teoria do conhecimento fundada numa “realidade de nível inferior, talvez do último nível”¹⁷⁰; Goethe, por sua vez, vislumbra um certo processo de retorno ao arcaico. Essa resposta – a resposta do Classicismo – ante ao estado de desolação deixado pela crise da tradição acaba por antever nas obras da cultura e do engenho humano não tanto a vitória da razão soberana, vitória do homem ilustrado, quanto o prenúncio de uma natureza viva, a insinuação ameaçadora de sua face mítica. Trata-se, aqui, de uma violência mítica que retorna no mundo moderno na mesma medida em que este busca escamoteá-la, recalca-la, em nome de uma racionalidade cada vez mais mecanizada.

Neste particular, vale notar um outro escrito de Goethe, que, assim como *As afinidades eletivas*, pertence à sua fase de maturidade. Trata-se de uma de suas últimas obras, intitulada *Novela*. Há, nela, uma longa passagem dedicada à descrição de um antigo burgo, ou melhor, de um desenho do mesmo. Ao fim dessa longa exposição, que apresenta como esse burgo se deteriorou ao ponto de se misturar à natureza a sua volta, o tio príncipe – personagem que dá voz à descrição – conclui dizendo: “Trata-se de um lugar selvagem como nenhum outro, único, onde se pode observar a grande luta de antigos vestígios do engenho humano, há muito desaparecido dali, com a natureza eternamente viva tomando conta de tudo”¹⁷¹. Essa passagem resume bem o motivo da novela – bem típico da obra de Goethe, aliás –, bem entendido, o embate entre natureza e cultura, do qual a primeira tende a sagrar-se vencedora. Também nas *Afinidades eletivas*, Goethe procurou expressar tal submissão do humano à natureza, na medida em que as tais afinidades eletivas – um fenômeno extraído das ciências naturais – descrevem a força de atração e repulsão sofrida pelas personagens do romance.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 14-15.

¹⁷⁰ BENJAMIN, 2000, p. 180.

¹⁷¹ GOETHE, J. W. *Novela*. Rio de Janeiro: 7letras, 2004, p. 10.

A *Novela* de Goethe, dotada de uma forma absolutamente mais sintética que o romance, permite-nos visualizar com clareza essa problemática. É curioso notar, contudo, que esta encontrará na *Novela* uma solução distinta daquela presente no romance *As afinidades eletivas*. Num certo sentido, ela está bem mais próxima de uma outra novela, a saber, aquela narrada dentro do romance, intitulada: “As curiosas crianças vizinhas”. Em oposição ao final trágico do romance, as personagens de ambas as novelas compartilham um desfecho venturoso. Na *Novela* – texto que carrega o nome do gênero –, o insólito episódio, que mistura feras selvagens, uma trupe itinerante, e nobres alemães, encerra-se numa certa harmonia entre o humano e a brutal força da natureza. Uma simples criança é capaz de amansar um leão fazendo nada mais que tocar sua flauta. Já a outra novela, termina com a união do casal protagonista, depois que esses arriscam suas próprias vidas se lançando em fuga na correnteza de um rio. Algo inteiramente diverso se passa no romance. Neste, a violência de uma natureza devastadora recai sobre as vidas humanas, condenando até a mais inocente delas à morte – o bebê, filho de Eduard e Charlotte, morre afogado ao cair do barco e do colo de Otilie.

Essa – digamos – punição indicaria, então, que o sentido do romance reside na afirmação do imperativo ético do casamento? Ela não indicaria que foi, precisamente, por terem se voltado contra ele, abandonando o mundo da cultura, mundo humano, que as quatro personagens se viram submetidas ao domínio da natureza? Absolutamente. Para Benjamin, a sucessão de infortúnios que acometem as personagens ao fim do romance não é o resultado de qualquer tipo de ação moralmente reprovável. A verdade é que nenhuma delas chega a consumir, de fato, o seu desejo; ao contrário, elas procuram dissimulá-lo o tempo inteiro. Qual seria o sentido então da punição? Qual é, afinal, o seu delito? E a criança, afinal de contas o que ela poderia ter feito para merecer a morte? Na verdade, rigorosamente, não podemos falar em nenhum tipo de transgressão moral, mesmo porque o casamento não é tomado aqui como uma configuração da existência ética dos homens. Não se trata de culpa moral, “mas sim de culpa natural, na qual os homens incorrem não por decisão e ação, mas sim por suas omissões e celebrações”¹⁷². Essa culpa não conhece inocência, tampouco poderia ser causada pela corrupção de uma vida inocente. Ora, o que poderia ser mais próximo de uma tal vida do que uma criança recém-nascida? Não obstante, é a esta que se demanda o sacrifício, e é ela que carrega em seu corpo, em sua aparência, as marcas da culpa – ela se

¹⁷² BENJAMIN, 2009, p. 32.

parecia com o capitão e com Otilie. A desgraça que recai sobre as personagens do romance não é a consequência de seus atos, mas de suas meras existências, do simples fato de estarem vivas.

O romance de Goethe não buscaria, nesse sentido, o reassentamento do terreno sobre o qual a moralidade da vida conjugal poderia se fixar; antes, ele procura “mostrar aquelas forças que dele [do casamento] nascem no processo de seu declínio. Mas estas forças são certamente os poderes míticos da lei, e neles o casamento é apenas um naufrágio cuja execução não foi por ele decretada”¹⁷³. Diante desse declínio, o que emerge ao primeiro plano é a mera condição natural da vida humana, sua submissão à violência mítica. As personagens do romance não conseguem se libertar da força de uma natureza mítica, do poder magnético das afinidades eletivas, pois a única resistência que conhecem é o aprisionamento das leis reificadas do direito – o casamento em sua justificação meramente jurídica. Para Benjamin, a instauração da ordem jurídica não implica – como era de se esperar – numa conquista civilizatória; mas, precisamente, o oposto disso. Longe de tomar o direito como o terreno onde a justiça se exerce – como quer o preconceito moderno –, Benjamin o compreende como “um resíduo do plano demoníaco na existência humana”¹⁷⁴, a submissão desta aos poderes do mito.

A instituição do matrimônio, na sua forma mesma de um contrato legal, ameaçava a Goethe como “um símbolo de aprisionamento mítico”¹⁷⁵, de tal forma que o romance *As afinidades eletivas* – cuja redação coincide com a época em que o próprio Goethe se casara¹⁷⁶ – nunca poderia ser interpretado como um testemunho da superioridade moral da vida conjugal. Ao contrário, ele constitui como que um protesto “contra aquele mundo com o qual sua idade madura havia selado um pacto”¹⁷⁷, um protesto contra as forças míticas do destino. É por isso que são essas forças que estão no cerne do romance. Conforme coloca o próprio Benjamin, “Goethe fez do mítico o fundamento de seu romance. Ele constitui o teor factual desse livro: seu conteúdo (*Inhalt*) aparece como um jogo mítico de sombras com a roupagem da época goethiana”¹⁷⁸.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 21.

¹⁷⁴ *Idem*, 2013, p. 93.

¹⁷⁵ *Idem*, 2009, p. 69.

¹⁷⁶ Cf.: *Ibidem*, p. 69.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 69.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 35.

2.3. Mito, culpa e destino

Fosse-nos solicitado dar uma definição para o conceito de mito, uma definição banal, daquela espécie que não sabe ao certo prestar contas de onde veio, e que atribuímos ao senso comum para nos resguardarmos de longas discussões genealógicas, então poderíamos dizer – sem muita ponderação – que o mito relata uma história. Não uma história qualquer, certamente. Talvez uma história falsa. De todo modo, para ficarmos restritos ao seu conteúdo objetivo, podemos dizer que os relatos míticos retroagem a tempos imemoriais para tratar dos primórdios do cosmo, ou da origem de coisas mais simples, como de determinadas espécies de plantas e animais, e até mesmo de certos costumes, tabus e normas sociais. A bem da verdade, quando retroagimos a tal ponto originário – em cujo cerne habita a ameaça sempre constante de regressão ao infinito – somos muitas vezes tentados a contar um mito. Ao contá-lo, conquistamos, a um só tempo, uma incontestável explicação para o mundo, e um princípio regulador capaz de modelar toda vida social humana. Essa definição, contudo, – e, aqui, começa o nosso problema – não parece ser totalmente compatível com os usos que esse termo possui no interior da filosofia benjaminiana. Com efeito, uma das dificuldades que pode suceder àqueles que se deparam com o ensaio de Benjamin sobre *As afinidades eletivas* reside, justamente, no tratamento peculiar que o filósofo dá a tal conceito.

Presente amiúde em seus textos, a questão sobre mito – sem dúvida uma das mais tradicionais da história da filosofia – assume feições bem particulares. Acompanhando Gagnebin, poderíamos dizer que, se num primeiro momento Benjamin a compreende dentro de um esquema mais clássico – pensando o mito a partir de sua relação com a tragédia e a poesia grega –, com o tempo, entretanto, ele passa a inscrevê-la no interior de uma “reflexão muito mais ampla, simultaneamente metafísica e política”¹⁷⁹. Isso faz com que o mito deixe de ser considerado como uma categoria pertinente apenas a um – digamos – estágio arcaico da cultura humana, meros balbucios do homem primitivo em sua tentativa claudicante de explicar o mundo a sua volta, alguma coisa que, em todo caso, nós – os modernos homens da ciência – deixamos para trás; e passe a ser tomado como um conceito pertinente à própria modernidade.

¹⁷⁹ GAGNEBIN, J-M. “Mito e culpa nos escritos de juventude de Walter Benjamin”. In.: *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 54.

Conforme já constatamos, Benjamin nunca deixou de denunciar a insuficiência do projeto iluminista. Acreditava que este havia se afastado do desejo emancipatória que outrora o impulsionara para se limitar a uma ideia de racionalidade cada vez mais pobre e mecânica. Num gesto que não deixa de nos lembrar a *Dialética do esclarecimento* de Adorno e Horkheimer¹⁸⁰, Benjamin inclui nesse quadro a ameaça sempre renovada de emergência de um poder, de uma violência, capaz de suprimir toda diferenciação, toda vontade individual, em uma palavra, toda liberdade da vida humana, submetendo-a à ordem do destino. Destino e mito operam – no interior dessa filosofia – quase como sinônimos. Não que haja algo de propriamente novo nisso. Que o mundo mítico se caracterize pela a aterradora e constante presença de um fado incontornável nas vidas humanas – aliás, não só humanas –, isso parece ser algo um tanto quanto trivial. A questão é como esse destino – o mito – pode exercer seu poder no âmago da vida social moderna, que se pretende regulada por princípios racionais, e não por forças sobre-humanas. A chave para desvendar essa questão – assim acreditamos – está no conceito de culpa e na sua profunda conexão com o âmbito do direito, da normatividade jurídica.

Num curto texto intitulado *Destino e caráter* (1921), Benjamin define o destino, justamente, como “o nexos de culpa do vivente”¹⁸¹¹⁸². Dentro da esfera do destino, os homens estão, já de saída, implicados numa culpa sem escapatória; carregam uma dívida cuja origem não reside em seus atos, mas no simples fato de estarem vivos. Trata-se de uma culpa natural que tem tão pouco a ver com a esfera moral e religiosa quanto a noção de destino. Com efeito, Benjamin se preveniu contra o que ele próprio considerava um mal-entendido bastante comum de seu tempo, a saber, a ideia de que a fatídica infelicidade humana poderia muito

¹⁸⁰ Em verdade, Benjamin não está muito distante das conclusões de Adorno e Horkheimer. Para estes últimos, o mito antecipa o esclarecimento na sua intenção de controlar as forças naturais, mesmo lhe faltando os meios mais eficientes para fazê-lo. Mas, por outro lado, o processo civilizatório ocidental, na sua sanha de controle e dominação, acabou por adotar uma forma de conhecimento pautada na experimentação, baseado, portanto, na reprodutibilidade e no cálculo, na possibilidade de repetição – aliás, a mesma repetição que caracterizava a temporalidade mítica. Desse modo, o esclarecimento renunciou ao próprio pensamento, que se reifica num processo mecânico que simula a máquina que ele outrora produzira e que agora o subjuga. Aquilo que se mostrava como a grande promessa de libertação da caprichosa violência da natureza, a técnica moderna, converte-se no alçôz de uma dominação talvez ainda mais potente que a da própria natureza. Ainda que não possamos dizer que a reflexão benjaminiana tenha antecipado de todo essas ideias, a intuição dialética da relação entre o mito e razão já se encontrava presente nela. Cf.: ADORNO, T., HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

¹⁸¹ Vale notar que esta definição também irá aparecer no ensaio sobre *As afinidades eletivas*, cf.: BENJAMIN, 2009, p. 31.

¹⁸² *Idem*, 2013, p. 94.

bem ser justificada “como a resposta de Deus ou dos deuses a uma culpabilidade religiosa”¹⁸³. Embora amplamente difundida, essa opinião não pode estar certa, pois ignora a total incompatibilidade entre a esfera do destino e as ideias de inocência e de bem-aventurança – estas sim ligadas ao campo da ética. No mais, no contexto da filosofia benjaminiana, este campo está fundamentalmente ligado à interrupção da cadeia do destino, à libertação dos homens do elo da culpa. Assim, Benjamin procura afastar sua reflexão sobre a culpa do interior da esfera moral-religiosa, para tratá-la num contexto jurídico-mítico.

Esta culpa – esta que o destino vincula às vidas humanas – não pode encontrar seu fundamento em nenhuma ideia de decisão livre. Não é fácil conceber uma tal culpabilidade sem alternativa – é preciso confessá-lo. Estamos habituados a pensar toda culpa como necessariamente atrelada à liberdade de agir: só é verdadeiramente culpado aquele que possui livre-arbítrio, que é capaz de decidir que atitude tomar. Mas pensemos por um instante na desgraça que tantas vezes acometem os heróis das tragédias gregas. Pensemos em Édipo. Ele não só não decidiu livremente matar seu pai e desposar sua mãe – isso já lhe estava predestinado desde que nascera –, como sequer tinha conhecimento de tal parentesco. Ainda assim, isso não só não o eximiu de sua punição, como não impediu que toda sua descendência fosse capturada por um terrível destino. Uma tal culpa, que chega mesmo a assumir a forma de uma maldição hereditária – uma culpa transmitida de geração em geração –, não parece em nada compatível com a ideia de responsabilidade moral.

É claro que, nesse contexto, as personagens trágicas aparecem submetidas a uma natureza demoníaca, dominada por uma ordem mítica, fundamentalmente, politeísta, com seu panteão de deuses olímpicos e sua contraparte subterrânea, as Erínias. As personagens do romance goethiano, em contrapartida, lidam com uma natureza instrumentalizada, expurgada de sua aterradora imagem antropomorfizada e, por isso mesmo, passível de ser manipulada de acordo com os interesses humanos. Aquela série de reformas empreendida na propriedade de Eduard e Charlotte são, por si só, reveladoras dessa natureza reduzida à sua mera disponibilidade objetiva, despida – ao menos superficialmente – daquela imagem anímica que outrora a tornava tão ameaçadora. Ainda assim, ainda que privada dessa dimensão mítica, a natureza não deixa de exercer uma influência devastadora sobre a vida das quatro personagens. A questão que precisamos nos colocar é como o destino, como a culpabilidade natural, pôde penetrar nesse círculo que pessoas civilizadas, que se acreditavam livres dessas

¹⁸³ *Ibidem*, p. 92.

supostas forças. Mesmo quando Eduard se fia em certas superstições, “isso só se dá” – esclarece Benjamin – “de início apenas na forma bastante amável de uma inclinação a presságios favoráveis”¹⁸⁴.

Benjamin procura pensar a continuidade do mito no mundo moderno, sobretudo, a partir do monopólio estatal do exercício violência. O direito, tanto em sua face conservadora quanto fundadora, sempre se esforçará para incluir em si todo e qualquer fim legítimo que se realize através de meios violentos. Seguindo a divisão de Benjamin, podemos dizer que a violência instauradora do direito – a “violência arbitrária”¹⁸⁵ – determina a vitória sobre a ordem precedente, enquanto a violência mantenedora – a “violência administrada”¹⁸⁶ – perpetua a ordem legal já existente. Mas em ambos os casos o direito sempre vai implicar não apenas no uso da violência, mas, sobretudo, na sua monopolização. Isso não quer dizer, contudo, que ele se oponha ao uso arbitrário da força. Na verdade, para Benjamin, ele está sempre ligado a tal arbitrariedade.

Ao contrário do que geralmente supomos, “o direito” – considera Benjamin – “ não condena ao castigo, mas à culpa”¹⁸⁷. Não devemos buscar a razão para condenação no fato de o condenado ser considerado responsável por um delito qualquer – como, geralmente, admitimos. É a culpa que se dá porque a vida do indivíduo já foi de antemão condenada. O direito cria a culpa para, então, poder exercer sua violência na forma de uma sanção. Assim, Benjamin inverte aquilo que, em geral, percebemos como a ordem natural entre, respectivamente, culpa e castigo. Não é por ser culpado, por ter realizado um ato moralmente reprovável, que o indivíduo é punido, passa-se precisamente o oposto: é para ser punido que o indivíduo deve ser tomado como culpado. Citando Goethe, Benjamin sintetiza essa lógica na seguinte afirmação: “vocês fazem do pobre um culpado”¹⁸⁸.

Nesse sentido, o juiz não tem por função distinguir entre culpados e inocentes, aplicando a cada qual a medida justa para seus atos, pois ele sequer conhece a inocência. O direito é o domínio “no qual única e tão somente a infelicidade e a culpa são válidas; uma balança na qual bem-aventurança e inocência se encontram demasiado leves e se elevam no ar”¹⁸⁹. Por mais estranho que isso possa parecer, mesmo quando a sentença determina que o

¹⁸⁴ *Idem*, 2009, p. 22.

¹⁸⁵ *Idem*, 2013, p. 156.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 156.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 94.

¹⁸⁸ GOETHE *apud* BENJAMIN, 2013, p. 94.

¹⁸⁹ BENJAMIN, 2013, p. 93.

réu é inocente, ainda assim não podemos falar, a rigor, de inocência alguma. A própria ideia desta última é, em verdade, incompatível com a possibilidade de uma sentença e de um julgamento, que não faz nada além de entregar um indivíduo qualquer ao seu destino. “O juiz pode antever o destino onde quiser, cada vez que pune, ele deve, ao mesmo tempo, às cegas, ditar um destino”¹⁹⁰. Aqui, a alegoria da justiça cega – cujo o sentido, geralmente, atribuímos à sua natureza imparcial – converte-se num signo de uma violência arbitrária e indiferente.

Toda norma legal – não apenas a legal, diga-se de passagem – é por definição algo geral, aplicável aos mais diferentes casos particulares, e o juiz – no sentido mais amplo do termo – é aquele que num gesto denotativo, no limite sempre arbitrário – como, de resto, toda denotação o é –, determina sobre sua aplicabilidade. No domínio daquilo que impropriamente chamamos de justiça – o direito –, todas as vidas são já de antemão culpadas, pois a qualquer instante – e o motivo aqui é menos importante – a violência pode desabar sobre suas cabeças na forma sempre autolegitimada da violência de estado. A ambiguidade inerente às leis, sua generalidade essencial, faz pairar sobre as vidas humanas a ameaça constante de punição. A qualquer momento a violência pode agir com toda sua força e alcançar as vidas que estão sob o seu jugo. Como bem observa Birnbaum, “isso que regressa nessa ameaça sem limite e sem apelo não é outra coisa senão a ambivalência originária do destino antigo”¹⁹¹. É a possibilidade mesma de se abater sobre qualquer um o que está em jogo no direito – “o sujeito do destino é indeterminável”¹⁹². Esse é o “sentido mais profundo da indeterminação da ameaça do direito”¹⁹³, ao qual Benjamin se refere em seu *Para a crítica da violência*, um sentido que encontra sua razão na origem mesma de todo direito.

Certamente, alguns poderiam objetar dizendo que esse direito tão censurado por Benjamin não tem de corresponder com a essência de todo direito, que – mesmo admitindo que esse seja o caso em geral – haveria formas jurídicas menos arbitrárias, e que o filósofo faria, desse modo, um retrato demasiado pessimista dos sistemas legais modernos. Contudo, precisamos ter em mente que os textos *Destino e caráter* e *Para a crítica da violência* – onde se desenrola boa parte da reflexão benjaminiana sobre o direito – não foram escritos durante o domínio do Terceiro Reich, mas sim na Alemanha após a Primeira Guerra, no período de ascensão da chamada República de Weimar (1919-33). Benjamin não estava, portanto, diante

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 94.

¹⁹¹ BIRNBAUM, A. *Bonheur et justice, Walter Benjamin: le détour grec*. Paris: Payot, 2008, p. 63.

¹⁹² BENJAMIN, 2013, p. 94.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 134.

do governo totalitário de Hitler quando escreveu sobre a natureza mítica e essencialmente violenta do direito, estava no contexto de um governo republicano.

Para ele, o problema não está neste ou naquele sistema legal, mas na origem mesma de toda ordem jurídica. O direito não decorre da vitória da justiça universal contra a barbárie do voluntarismo individual, contra a guerra entre as vontades contraditórias dos indivíduos. Ele não é a expressão reificada da vontade do todo social, ou mesmo a conciliação das partes materializadas num único código de regras. Ao contrário, é sempre e necessariamente a vitória de uma das partes, que se faz dominante por meio da força, da violência. Conforme ele mesmo coloca, “nos primórdios todo direito foi um direito de prerrogativa dos reis ou dos grandes, em suma: dos poderosos. E assim será, *mutatis mutandis*, enquanto existir o direito”¹⁹⁴. O direito não passa portanto da fundação de um poder que sempre manterá uma relação necessária com a violência, até o momento em que suas forças se arrefecerem e uma nova ordem – um novo estado de direito – ser instaurada. É, portanto, impossível fugir desse círculo mítico sem pôr um fim a toda violência que busque a fundamentar um novo direito.

É certo que as personagens do romance de Goethe não sucumbem – como num enredo kafkiano – à violência de um poder estatal. Mas é sua submissão a um contrato jurídico – ao casamento – que, segundo a interpretação benjaminiana, fundamenta a manifestação de forças sobre-humanas ligadas ao mundo natural. Ora, se o conteúdo ético do casamento remetia – como bem vimos – para um pós-vida, para a sobrevivência do vínculo entre os enamorados após sua morte; em sua versão contratual, o casamento remete, em contrapartida, para aquilo que Benjamin chama de “mera vida” (*blosse Leben*). Trata-se – como bem define Gagnebin – de “uma vida que se esgota na sua naturalidade imanente”¹⁹⁵, isto é, de uma existência que, apegando-se ao simples fato de estar viva, torna-se necessariamente a expressão de uma culpa natural¹⁹⁶. “Com o desvanecimento da vida sobrenatural no homem, sua vida natural torna-se culpa, mesmo que em seu agir não cometa nenhuma falta em relação à moralidade”¹⁹⁷.

Enquanto presas ao domínio do direito – do destino, portanto –, as quatro personagens já são de antemão culpadas, o delito é, nesse contexto, o menos essencial. Submissas que

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 149.

¹⁹⁵ GAGNEBIN, 2014, p. 54.

¹⁹⁶ Vale notar que nesse mesmo sentido que transcorre a argumentação de Benjamin contra o dogma da sacralidade da vida. Para ele, esse dogma é como que o sintoma

¹⁹⁷ BENJAMIN, 2009, p. 32.

estão ao mundo natural, elas acabam por sucumbir às forças de uma natureza que até então ignoravam:

Desde o início as personagens estão sob o encantamento das afinidades eletivas. Mas seus estranhos movimentos não fundamentam, de acordo com a visão profunda e cheia de pressentimentos de Goethe, uma harmonia espiritual dos seres, mas sim tão somente a harmonia especial das camadas naturais mais profundas¹⁹⁸.

É dessa força encantatória das afinidades que as personagens de Goethe não conseguem se livrar. Na verdade, enquanto pessoas civilizadas, elas passam a maior parte da vida a ignorá-las, acreditam-se protegidas delas graças ao seu alto nível cultural. Mas, como bem observa Benjamin, sua formação lhes dotou de senso para o que é conveniente e aprazível, mas não para o que é moral e verdadeiro. Por isso, são incapazes de interromper o avanço desses poderes obscuros sobre suas vidas, por isso submetem-se à exigência de sacrifício que caracteriza o destino.

2.4. As afinidades eletivas, ou da natureza demoníaca

O que dá ensejo à longa explanação sobre a natureza das afinidades eletivas, no capítulo IV do romance, é o protesto de Eduard contra um mau hábito que sua esposa nutria. Charlotte tinha o costume de conferir o texto que seu marido lia em voz alta, o que o irritava sobremaneira. Nesta ocasião em particular, ela escapara das censuras de Eduard desculpando-se por não compreender ao certo a matéria do texto lido. Seu engano – e isso ela própria o confessa – deriva da estranha linguagem que o texto emprega para explicar o referido fenômeno natural. Com efeito, tal linguagem parece-lhe mais apropriada ao mundo dos homens que ao domínio da natureza. “Ouvi durante a leitura” – diz Charlotte – “a menção a afinidades e, nesse instante, lembrei-me de meus parentes, de alguns primos que ora ocupam meu pensamento. Em seguida minha atenção retorna a leitura; percebo que se fala de coisas absolutamente inanimadas”¹⁹⁹. Ora, a confusão causada pelo emprego de uma expressão metafórica – que Eduard e o capitão tratam logo de mitigar, atribuindo-a ao narcisismo humano – retornará ao fim da longa explicação dada pelos dois amigos. Eduard – não poderia

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 26.

¹⁹⁹ GOETHE, J. W. *As afinidades eletivas*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das letras 2014, p. 53.

ser outro – completa a explicação abstrata do capitão, que até então havia se limitado a empregar formulações algébricas, com a seguinte consideração:

Antes de ver tudo isso com os próprios olhos, consideremos essa fórmula à maneira de um enunciado metafórico do qual extraímos uma teoria para fins imediatos. Você, Charlotte, representa A e eu B, pois, na realidade, dependo apenas de você, como B depende de A. C, evidentemente, é o capitão, que, agora, de certa maneira, me afasta de você. Uma vez que você não poderá ser reduzida a um objeto indistinto, ser-lhe-á provido um D, e este, sem dúvida, será a nossa querida daminha Otilie, de cuja aproximação você não pode mais se defender²⁰⁰.

Salta aos olhos a ironia do texto goethiano. O Eduard que retorna com o jogo metafórico é, justamente, o mesmo que antes – na tentativa de esclarecer sua esposa – censurava o homem por ser “um completo Narciso”²⁰¹. Mas o mais irônico disso tudo é que ele erra por completo na sua interpretação. De fato, a atração mútua não se dá segundo ele previu, mas sim entre ele e Otilie, bem como entre sua esposa e seu amigo. Este só será o primeiros dos muitos equívocos que o perseguiram por todo romance.

É, em verdade, Eduard quem se porta como um Narciso a buscar por toda parte os reflexos de sua própria existência, tentando ver no mundo das coisas os sinais concretos do seu destino. Quanto a isso, basta lembrarmos de um episódio particularmente significativo dentro da estória de Goethe. Trata-se do evento de lançamento da pedra fundamental da casa de campo, que também coincide com o aniversário de Charlotte. Durante essa cerimônia, uma taça foi lançada ao alto numa espécie de demonstração de alegria, mas ao contrário do que se esperaria, ela não cai no chão nem se quebra, e sim é agarrada por um dos celebrantes antes de encontrar seu previsível fim. Mais tarde, quando já havia se apaixonado por Otilie, Eduard revela ter recuperado a taça. Para ele, a sobrevivência da taça representava um claro sinal do destino. Suas iniciais gravadas na taça, E. O., ele as interpretava, agora, como sendo a união da inicial de seu nome com a do nome de sua amada. E o fato de ela não ter se quebrado – quando o mais natural seria o contrário –, ele via como o signo da indestrutibilidade do seu amor²⁰².

Se Eduard mostra-se verdadeiramente obcecado por encontrar no mundo as predições de seu cobiçado futuro com Otilie, isso não significa que ele seja o único a sofrer as

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 60.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 53.

²⁰² *Cf.*: *Ibidem*, p. 153.

influências do poder magnético das afinidades eletivas. Esse grupo de esclarecidos nobres alemães sucumbem a elas na mesma medida em que as ignoram. Charlotte e o capitão – dotados de um ânimo bem mais moderado que Eduard – procuram evitar ao máximo a situação com bastante ponderação e cautela. A razão, aqui, está a serviço da hesitação; não do juízo. Logo no primeiro capítulo do romance, Eduard e Charlotte discutem se devem ou não trazer o capitão – como quer o primeiro – para junto de seu convívio. Se, diante do impasse, Eduard propõe que se lance dados – dando provas de seu caráter –, sua mulher, em compensação, tenta estender o debate o máximo possível. Como o próprio narrador nos diz mais adiante, ela acreditava que “o melhor caminho para desfazer um propósito seria discutí-lo à exaustão”²⁰³.

Na verdade, as falas de ambos são marcadas por uma hesitação incontestável desde o início do diálogo. E quando, finalmente, chegam a alguma resolução, esta assume a forma de um experimento. “Ninguém é capaz de prever” – conclui Charlotte – o que acontecerá em seguida. Essas novas relações podem produzir a felicidade e a infelicidade, sem que possamos, de um modo particular, atribuir a nós mesmos o mérito ou a culpa pelo que vier a acontecer”²⁰⁴. Charlotte anuncia então seu veredito final, que mais parece uma expressão de desistência e inércia que de uma tomada de uma decisão responsável: “Façamos a experiência!”²⁰⁵. A imprevisível reação que esta experiência deverá causar, qual nova composição surgirá a partir dela, é disso que trata *As afinidades eletivas*.

Muito embora de modo diferente, os quatro mostram-se pusilânimes. Incapazes de tomar uma decisão, movem-se no campo da escolha, da eleição (*Wahl*), a mesma que está presente na estrutura da palavra alemã *Wahlverwandtschaften*, que foi vertida para o português por afinidades eletivas. Benjamin faz, com efeito, uma distinção crucial entre escolha e decisão. Enquanto esta está ligada à uma vida que se arrisca em ir além de sua mera condição natural – arrisca-se, portanto, à morte –, aquela se agarra à existência mais básica, ao simples fato de se estar vivo, numa atitude que tende, fundamentalmente, ao comodismo e ao conformismo.

Essa distinção é essencial para a crítica benjaminiana do romance. Ela será pensada no interior de sua própria estrutura a partir da relação entre sua estória principal e aquela contada no décimo capítulo da segunda parte do romance, a novela “As curiosas crianças vizinhas”.

²⁰³ *Ibidem*, p. 30.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 37.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 37.

Esta narra a história de duas crianças vizinhas que, após um longo tempo separados, voltam a se encontrar. A menina, à época noiva, vê-se enamorada pelo antigo vizinho. Para escapar do casamento indesejado, para escapar do seu destino, ela salta de um barco e lança-se ao rio. O jovem vizinho pula, então, para salvá-la. Se lembrarmos que Eduard e Charlotte foram apaixonados quando jovens, mas deixaram seu amor de lado em troca de um matrimônio mais conveniente, o paralelo torna-se ainda mais nítido. Enquanto o casal de enamorados da novela arrisca sua vida em nome de seu amor, num ato de decisão que o faz transcender a vida natural, as personagens do romance ficam presos a essa vida.

No interior desta prisão, a morte está sempre a espreita, sempre ameaçando tomar de assalto a única vida que essa fatídica existência conhece. Como observa Benjamin, a profusão de correspondências e elementos premonitórios – que, aliás, nunca deixou de ser notado pela crítica – está intimamente associada ao simbolismo da morte. É a morte que essas correspondências prenunciam no mundo das coisas mais próximas – daquelas coisas “impudicamente grávidas de certeza”²⁰⁶. Esse processo se adequa perfeitamente à temporalidade parasitária do destino, que “não possui nenhum presente, [...] e conhece o passado e o futuro somente em variações que lhe são próprias”²⁰⁷. É um tempo dominado pela repetição, pelo eterno retorno do mesmo, um tempo que Goethe parece conhecer muito bem. Em uma de suas conversas com Eckermann, ele declara: “tudo se repete e não há nada no mundo que pudesse existir uma única vez”²⁰⁸. A verdade é que o poeta conhecia bem o sentimento de angústia diante do mito, que se ligava, para ele, sobretudo à imagem da natureza. Quando jovem, confessa Goethe,

acreditava ser capaz de descobrir, na natureza, algo – vivo ou sem vida, animado ou inanimado – que só poderia se manifestar por contradições e, exatamente por essa razão, não poderia ser apreendido por nenhum conceito, muito menos numa única palavra. Não era algo divino, pois parecia irracional; não era humano, pois não tinha inteligência; não era angelical, pois não raro se comprazia da desgraça alheia. Equiparava-se ao acaso, pois não se revelava como consequência de nada, e guardava semelhança com a providência, já que sugeria umnexo. Tudo aquilo que nos era restrito, parecia perscrutável para esse algo, parecia ligar-se arbitrariamente aos princípios fundamentais de nossa existência, contraindo o tempo e expandindo o espaço. Só no impossível esse algo parecia encontrar contentamento, afastando o possível com desprezo. Esse elemento essencial,

²⁰⁶ BENJAMIN, 2013, p. 95.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 95.

²⁰⁸ ECKERMANN, 2016, p. 71.

que parecia surgir em meio a todas as outras coisas, diferenciando-as, unindo-as, eu o chamava de “demoníaco”²⁰⁹.

Essa força demoníaca do mito se manifesta no romance de forma absolutamente nítida na figura de Otilie. Se a obscuridade, a ambiguidade, define a natureza mesma dessa força, se – como diz Benjamin – “toda a significação mítica busca o mistério”²¹⁰, a tímida menina expressa esses elementos através de sua bela aparência, que parece ser aquilo que ela possui de mais essencial. Lembremos que Otilie é descrita como “um bálsamo para os olhos masculinos”²¹¹, o seu próprio nome remete a uma santa ligada à proteção dos olhos. Na verdade, segundo nos diz o próprio Benjamin, estar convicto de sua beleza é “condição básica para participação”²¹² do leitor.

Que a personagem de Otilie desempenhe um papel essencial no ensaio de Benjamin sobre *As afinidades eletivas*, isso não deve causar nenhuma surpresa. Sua centralidade para o próprio romance é por demais evidente. Mas é importante observarmos, ao mesmo tempo, o quanto Otilie é fundamental, para Benjamin, na formulação de uma espécie de teoria belo, e, conseqüentemente, para o desenvolvimento de sua própria concepção de crítica de arte.

2.5. Otilie, ou sobre a teoria do belo em Walter Benjamin

Jovem de temperamento tranquilo e reservado, Otilie é, nas palavras do seu professor, um daqueles “frutos fechados em si mesmos”²¹³. E se ela não é feita para ser exibida ao mundo – como se esperaria de uma moça da sociedade –, isso não a torna menos encantadora. Ao contrário, seu encanto parece ainda maior frente a belas jovens como Luciane, filha de Charlotte e sua prima – esta que, de fato, encontra-se, na vida em sociedade, em seu elemento mais próprio. Dotada – nas palavras de Benjamin – de uma “aparência triunfal de beleza ofuscante”²¹⁴, era de se esperar que se passasse precisamente o oposto disso com Luciane. Mas, nos bailes e passeios em que Otilie a acompanha, é esta terna e reservada

²⁰⁹ GOETHE, J. W. *De minha vida: poesia e verdade*. São Paulo: Editora Unesp, 2017, p. 941-942.

²¹⁰ BENJAMIN, 2013, p. 44.

²¹¹ GOETHE, 2014, p. 68.

²¹² BENJAMIN, 2013, p. 88.

²¹³ GOETHE, 2014, p. 46.

²¹⁴ BENJAMIN, 2009, p. 110.

menina, e não aquela exuberante jovem, que é capaz de exercer uma “delicada atração”, reunindo, em torno de si, todos os cavalheiros, incluindo o próprio noivo de sua prima.

Seguindo a interpretação de Benjamin, essa atração parece ser fruto de uma inocência ambígua. A castidade de Otilie – considera o filósofo – “evoca a aparência de uma inocência da vida natural”²¹⁵. De origem pagã, a ideia dessa inocência encontra no ideal cristão da virgindade a sua formulação mais extrema. Quanto a isso, é bastante significativo o fato de Goethe tê-la aproximado da figura de Virgem Maria no episódio do quadro vivo, onde Otilie desempenha precisamente o papel da Virgem, no qual Otilie aparece, aliás, sem José. De todo modo, o que está em jogo nessa ideia de castidade é o fato de exatamente aquilo “que é concebido como sinal de pureza interior é o que mais atrai ao desejo”²¹⁶. É enquanto vista à distância, enquanto não se permite tocar, que Otilie se torna mais cobiçada. Não se trata – conclui Benjamin – de uma autêntica inocência natural, “que tem tão pouco a ver com a ambígua intocabilidade quanto com a bem-aventurada ausência de culpa”²¹⁷.

Otilie possui uma alma essencialmente ambígua, capaz de atrair, com uma “transparência inocente”, para a “mais profunda escuridão”²¹⁸. Essa perigosa atração remete – segundo Benjamin – à própria origem da imagem mítica da beleza. Assim como a deusa Afrodite nasce do mar, Otilie compartilha com o elemento aquático sua ambiguidade essencial. “Pois, por um lado, a água é o negro, escuro, insondável; mas, por outro, é o reflexivo, o claro e o que aclara”²¹⁹. Não custa lembrar que também Narciso se deixa fascinar pela sua própria beleza mirando seu reflexo nas águas. De todo modo, vale notar que essa ambiguidade da visualidade – na qual aquilo que reflete devolvendo nosso olhar é também aquilo que parece esconder algo em suas profundezas – pode muito bem ser pensado em paralelo com as reflexões benjaminianas mais tardias sobre o conceito de aura.

Mas voltando à personagem de Otilie. Importa notarmos que a univocidade da palavra moral expressa num ato de decisão poderia pôr fim essa ambiguidade, mas seu comportamento taciturno não é compatível com tal atitude. Seu “mutismo vegetal”²²⁰ se opõe à exigência de formulação linguística presente na decisão. “Nenhuma decisão moral” – escreve

²¹⁵ *Ibidem*, p. 82.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 83.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 84.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 95.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 95.

²²⁰ *Ibidem*, p. 84.

Benjamin – “pode ganhar vida sem uma forma linguística”²²¹. De fato, em parte alguma do romance, as ações da menina advêm de uma decisão. Não só a sua castidade “enraíza-se na [sua] essência natural”²²², como também sua morte parece estar relacionada a um impulso inato. Otilie morre porque deixa de comer e beber, o que, na verdade, já constituía uma tendência da sua própria natureza – em uma carta dirigida a Charlotte, a diretora da escola da menina comenta em tom de desaprovação “a grande parcimônia que [ela] demonstra ao comer e beber”²²³. Otilie permanece presa à sua própria constituição natural, presa àquela aparência “sob o domínio da qual [o homem] não pode senão permanecer invisível no que ele tem de melhor”²²⁴. Com o silêncio de sua consciência “a aparência instalou-se, consumindo o coração do ser mais nobre”²²⁵.

Mas se a atração que sua beleza exerce é fruto tão-somente de sua qualidade de aparentar, o episódio de sua morte revela um outro traço, igualmente significativo, dessa mesma beleza. Esta é marcada por “uma aparência em declínio”²²⁶. Neste ponto, é importante salientar o uso específico que Benjamin faz dos conceitos de beleza, vida e aparência. Como assinala Menninghaus em seu artigo sobre o conceito benjaminiano do “sem-expressão” (*Ausdruckslos*), esse uso parece “reformular filosoficamente uma constatação que tem seu lugar desde muito tempo na teoria da arte e da poética – aquela do elemento que anima a beleza – e cujo paradigma é o mito de Pigmaleão”²²⁷.

Conforme narra as *Metamorfoses* de Ovídio, o celibatário Pigmaleão – desapontado com a viciosa alma feminina – resolveu esculpir uma mulher em marfim de tamanha beleza que acaba por ela enamorado. Beija-a, fala-lhe, acaricia-a, chega mesmo a vesti-la e a chamar-lhe esposa. No dia das festividades de Vênus, o hábil escultor pede à deusa uma esposa “igual à donzela de marfim”²²⁸. Vênus atende ao seu desejo e dá vida à estátua, permitindo que Pigmaleão se una, afinal, a sua amada.

Trata-se, aqui, do ideal clássico do belo, que vê na imagem de harmonia e perfeição das obras de arte um paralelo com a organicidade vida. É isso que está em questão na

²²¹ *Ibidem*, p. 84.

²²² *Ibidem*, p. 82.

²²³ GOETHE, 2014, p. 45.

²²⁴ BENJAMIN, 2013, p. 94.

²²⁵ *Idem*, 2009, p. 86.

²²⁶ *Ibidem*, p. 110.

²²⁷ MENNINGHAUS, W. “L’ an-expressif: Les métamorphoses de l’absence d’image chez Walter Benjamin”. In.: UNSELD, S (org.). *Pour Walter Benjamin*. Bonn : Inter Naciones, 1994, p. 175.

²²⁸ OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 547 (275-280).

concepção simbólica do belo artístico. Tal como os fenômenos originários pressupõem, em Goethe, uma concepção de natureza como uma totalidade, onde aparência e ser, lei atemporal e metamorfose temporal, universal e singular não se opõem, o símbolo compreende, de igual modo, uma visão totalizante de obra de arte. Simbólicos – define Goethe – são os objetos que “parecem existir por si mesmos e são, todavia profundamente significativos, e isso devido ao ideal, que sempre implica uma universalidade. Se o simbólico, além da representação, ainda testemunha algo, isso sempre ocorrerá de modo indireto”²²⁹.

Ao símbolo, Goethe irá opor a alegoria. Na verdade, segundo Todorov foi ele próprio quem consolidou essa distinção entre duas espécies de signos²³⁰ – que até então se confundiam. Utilizando-nos daquela terminologia do estruturalismo linguístico, empregada por Todorov, poderíamos dizer que a alegoria indica um modo de representar no qual o significante aparece, de modo quase transparente, remeter para o significado. Valoriza-se, portanto, mais a dimensão intelectual do sentido que aquela sensorial da materialidade do signo; enquanto, na representação simbólica, o signo “conserva seu valor próprio, sua opacidade. A alegoria é transitiva; o símbolo, intransitivo”²³¹. Aquela existe em função do conceito que pretende transmitir; esta, por si mesmo. O que não quer dizer que o signo não tenha sentido algum. Sem deixar de significar, o símbolo se associa àquele modo, a um só tempo, intuitivo e intelectual de conceber as coisas. Ele “só significa indiretamente, de maneira secundária: está lá, em primeiro lugar, por si mesmo, e é só depois que descobrimos que ele também significa”²³².

A alegoria existe em função de um conteúdo geral, um conceito, que se deixa expressar numa forma particular; ao passo que o símbolo expressa uma singularidade irreduzível que, se aponta para uma universalidade – o ideal –, isso se dá de um modo tal que ele continua a preservar sua natureza particular. “A significação simbólica, para Goethe, é necessariamente da espécie do *exemplo*: ou seja, um caso particular através do qual (mas não no lugar do qual) vemos, de certo modo por transparência, a lei geral de que ele é emanção”²³³. Vale ressaltar que, de forma análoga a Todorov, Agamben também chama a atenção para

²²⁹ GOETHE, 2008, p. 85.

²³⁰ TODOROV, T. *Teorias do símbolo*. São Paulo: Editora Unesp, 2014, p. 318.

²³¹ *Ibidem*, p. 319.

²³² *Ibidem*, p. 319.

²³³ *Ibidem*, p. 320.

o caráter exemplar em jogo no fenômeno originário²³⁴, que deve ser “compreendido em sentido decididamente paradigmático”²³⁵.

O sentido da obra simbólica é, em princípio, inesgotável, pois ele não se deixa expressar por um conceito – tal qual o significado alegórico. O conteúdo do símbolo é uma ideia²³⁶, o ideal. Enquanto tal, ele não se permite sintetizar num discurso conceitual – é qualquer coisa de indizível. Se, por um lado, a alegoria possui um significado determinável, “e, portanto, por assim dizer, morto”²³⁷; no símbolo, por outro, o sentido “está ativo e vivo”²³⁸. Essa infinitude característica do símbolo ajuda a entender por que Goethe e os Românticos – que, de resto, tinham muitas discordâncias – valorizavam-no em detrimento da alegoria. Mas, enquanto, nos românticos, a estima pela infinitude levou à crítica como uma tarefa infinita, em Goethe, ela levou ao laconismo, à impossibilidade da crítica.

Ao pensar a obra de arte enquanto símbolo, Goethe a concebe como uma totalidade viva e autônoma, que, por conseguinte, não conhece nenhuma história que lhe pertença enquanto tal. A própria história de sua recepção lhe é secundária, lateral. Desprovida de historicidade, a aparência da obra acaba por se tornar o seu sentido mais pleno e eterno, irreduzível ao discurso da crítica, ela basta a si mesma.

Em grande medida, o ensaio de Benjamin sobre *As afinidades eletivas* é dedicado à censura dessa concepção clássica de beleza e obra. E é, com efeito, na personagem de Otilie que Goethe evocará uma tal beleza. Através dela, o poeta invoca a bela aparência no centro de sua obra. Aquela aparência ambígua, inabarcável, de uma criatura fechada em si mesma, mas capaz de atrair e fascinar os mais diferentes olhares, essa bela aparência surge com ela no âmago de *As afinidades eletivas*. “Em Otilie, a beleza viva que se impôs com força, de forma misteriosa e não purificada, como ‘matéria’ no sentido mais poderoso”²³⁹.

²³⁴ Vale notar que, em sua discussão, Agamben faz referência ao estudo Elizabeth Rotten sobre Goethe; o mesmo que Benjamin menciona em sua tese de doutorado como correspondente à sua compreensão das teorias goethianas. Trata-se do texto: “*Goethes Urphänomen und die platonische Idee*”, cf.: BENJAMIN, 2011, p. 114.

²³⁵ AGAMBEN, 2019, p. 38.

²³⁶ Referimo-nos, aqui, a uma noção de ideia próxima àquela de Kant. É curioso observar, nesse contexto, a possibilidade de aproximação do Ideal da arte goethiano com a noção kantiana de ideia estética, visto que, em ambos os casos, o que está em questão é, fundamentalmente, a impossibilidade de o entendimento exaurir a representação estética através de conceitos. “Numa ideia estética” – escreve Kant – “o entendimento jamais alcança através de seus conceitos a inteira intuição interna da faculdade da imaginação, que ela liga a uma representação dada. Ora, visto que conduzir a conceitos uma representação da faculdade da imaginação equivale a expô-la, assim a ideia pode denominar-se uma representação *inexponível* da mesma (em seu jogo livre)” (KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 188).

²³⁷ TODOROV, 2014, p. 326.

²³⁸ *Ibidem*, p. 326.

²³⁹ BENJAMIN, 2009, p. 90.

Não obstante, a plenitude da vida dessa personagem parece estar em declínio. Otilie é caracterizada como um ser que desvanece. Ora, se naquilo que é vivo a ligação entre o belo e a aparência atingem sua máxima intensidade²⁴⁰; a personagem de Otilie parece apresentar, então, o processo de progressiva diminuição dessa ligação. Como já dissemos, Otilie morre se recusando a comer, ela definha. Além disso, as anotações de seu diário, ao mesmo tempo em que revelam sua profunda atração pela morte, “habitua à ideia de seu desaparecimento”, ao anunciarem segredos que só devem ser conhecidos após a morte. Em suma, seu diário apresenta – nas palavras de Benjamin – “a existência de um ser que desvanece”²⁴¹. Nesse contexto, Benjamin chega mesmo a compará-la às cigarras, numa referência não explícita a Platão – digo não explícita, pois se trata de uma referência ao comentário de Bernoulli à obra *O Matriarcado (Das Mutterrecht)* de Bachofen. O contexto da discussão, entretanto, deixa bem claro a interlocução com o *Fedro*, diálogo onde Sócrates relata célebre “mito da cigarra”.

Conforme nos conta Platão, as cigarras descendem de uma antiga raça de homens. Ao ouvirem pela primeira vez o canto das musas, esses homens foram tomados por um êxtase (*ekpléssō*) tamanho que se descuidaram da comida e da bebida, e morreram a cantar²⁴². Este êxtase das cigarras parece relacionar-se intimamente à situação de Otilie, e à comoção (*Rührung*) que a ela se liga. A comoção é definida por Benjamin como “aquela transição na qual a aparência [...] reluz no crepúsculo uma vez mais, e de maneira mais doce, antes de desaparecer”²⁴³. Essa comoção culminará naquilo que Benjamin denominou de abalo (*Erschütterung*), que é a própria tristeza, o luto, frente à contínua ruína da vida. O fim de Otilie está – para Benjamin – ligado a esse sentimento.

Num breve comentário à *Poética* de Aristóteles – concentrado, sobretudo, no conceito de catarse –, Goethe diz: “quem progride no caminho de uma formação íntima verdadeira irá sentir que tragédias e romances trágicos de modo algum sossegam o espírito, mas deixam inquieto o ânimo e isso que chamamos de coração, resultando num estado de vaga indeterminação”²⁴⁴. Num gesto bem típico, Benjamin se apropriará, de modo bastante particular, dessa passagem. Ao citá-la, ele vai identificar “esse estado de vaga indeterminação” – por meio do qual Goethe caracteriza o sentimento catártico – com o

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 110.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 87.

²⁴² 259b-e.

²⁴³ BENJAMIN, 2009, p. 108

²⁴⁴ GOETHE, J. W. “Comentário à poética de Aristóteles”. In.: *Escritos sobre Goethe*. Rio de Janeiro: Editora 7letras, 2000, p. 21.

caminho através do qual a comoção nos leva “até o único objeto real do abalo: o sublime”²⁴⁵. Irrepresentável, este sublime relaciona-se com aquilo que Benjamin chama de sem-expressão (*Ausdruckslos*).

É, com efeito, essa transição que ocorre no próprio processo de desvanecimento da aparência que caracteriza a beleza de Otilie. Através desse processo, somos colocados diante da “velha questão de saber se a beleza é aparência”²⁴⁶. E é justamente por permitir que essa questão surja, que Otilie é tão fundamental para crítica benjaminiana. Poderíamos dizer, na verdade, que o declínio da aparência em jogo em sua beleza – cujo ápice está, evidentemente, em sua morte – é análogo ao gesto crítico de mortificação das obras de arte²⁴⁷.

Nesse sentido, as reflexões sobre o belo de Benjamin não parecem se restringir, aqui, a uma corrente estética em particular – muito embora seu ensaio se concentre na estética classicista –; tampouco, à obra específica de Goethe. Parece se tratar, na verdade, da produção da forma estética em geral. “Em toda a beleza artística” – escreve Benjamin – “continua habitando aquela aparência”²⁴⁸. Todas as obras de arte conservam, necessariamente, uma relação com a aparência – muito embora, em graus diferentes. A música, por exemplo, conserva-a num “grau mínimo”²⁴⁹.

É na própria forma que reside o poder de vivificação artística. Ela “converte caos em mundo por um instante”²⁵⁰, dando-lhe a aparência de vida. Ora, essa tal aparência é justamente a aparência do belo, “e sem ela a beleza da arte não é possível. A aparência, contudo, não engloba a sua essência”²⁵¹. A beleza é composta, então, por uma dimensão enganosa e ambígua, em uma palavra, mítica – a bela aparência –; mas também, por uma essência. Não houvesse esta última, a arte não guardaria nenhuma relação com a filosofia, mas tão-somente com o mito, com o domínio da mera aparência. Se, em contrapartida, a bela aparência não lhe fosse constitutiva, a forma artística não guardaria nenhuma relação necessária com a verdade. “O belo, ainda que ele mesmo não seja aparência, deixa de ser essencialmente belo quando a aparência desaparece dele”²⁵².

²⁴⁵ BENJAMIN, 2009, p. 109.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 110.

²⁴⁷ Cf.: BENJAMIN, 2013, p. 194.

²⁴⁸ *Idem*, 2009, p. 111.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 111.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 91.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 111.

²⁵² *Ibidem*, p. 111.

A ilusão específica do símbolo goethiano está em conceber o belo como reconciliação entre aparência e essência, sensível e suprassensível. O que, segundo Benjamin, impede que essas duas dimensões se mesquem na obra é o sem-expressão. Este – define Benjamin – “é o poder crítico que, mesmo não podendo separar aparência e essência na arte, impede-as de se misturarem”²⁵³. Ele não designa, portanto, nenhuma essência escondida por trás da aparência, mas o ponto de cessação presente em toda obra de arte.

A bela aparência não é, portanto, um véu supérfluo que esconde a verdade, mas o “envoltório lançado sobre aquilo que é necessariamente o mais velado”²⁵⁴. O belo só existe onde vigora a unidade entre o envoltório e aquilo que ele envolve, de sorte que ele não pode ser compreendido como a manifestação sensível da ideia, ou da verdade. A arte não apresenta uma verdade especulativa, que só adotasse essa forma de expressão por capricho artístico ou insuficiência teórica. “A beleza não torna a ideia visível, mas sim o seu segredo”²⁵⁵. As obras de arte se apresentam como enigmas, na medida mesma em que elas parecem ser portadoras de uma verdade essencial, elas parecem, ao mesmo tempo, querer dissimulá-la.

Elas possuem a estrutura de um segredo, que só se mantém idêntico a si mesmo, isto é, enquanto um segredo, se não for revelado. “Diante, portanto, de todo belo, a ideia de desvelamento converte-se naquela impressão da impossibilidade de desvelamento”²⁵⁶. Não cabe ao crítico pôr fim ao mistério da obra, não é sua tarefa desvelá-la, “mas antes elevar-se à contemplação do belo mediante a percepção mais exata do envoltório enquanto envoltório”²⁵⁷. Sua tarefa, e isso Benjamin deixa bem claro desde o início do ensaio, é perseguir o teor de verdade mergulhando na materialidade da obra, na sua aparência sensível; não para igualar esse teor à mera materialidade – ao teor coisal –, mas para experimentar a obra na sua precariedade histórica, para experimentar a aparência enquanto aparência. Isso quer dizer, experimentar a aparência na sua efemeridade, na sua historicidade, portanto. Por isso, Benjamin dirá que a crítica “é mortificação das obras”²⁵⁸. Estas devem apresentar-se como ruína, só assim elas poderão ser transportadas do âmbito do belo para o da verdade, tornando-se os objetos privilegiados do saber filosófico, e, com isso, salvando-se. Isso quer dizer que:

²⁵³ *Ibidem*, p. 92.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 112.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 113.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 112.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 112.

²⁵⁸ *Idem*, 2013, p. 194.

O objeto da crítica filosófica é o de demonstrar que a função da forma artística é a de transformar em conteúdos de verdade filosóficos os conteúdos materiais histórico presentes em toda obra significativa. Esta transformação do conteúdo material em conteúdo de verdade faz do declínio da força de atração original da obra, que enfraquece década após década, a base de um renascimento no qual toda a beleza desaparece e a obra se afirma como ruína

259

Essa “força de atração original” é a bela aparência, a vida que anima a obra. Seu declínio corresponde ao próprio movimento histórico pelo qual a obra deve passar, movimento que – como havíamos salientado – deve ser compreendido como um processo de estranhamento. Ora, era justamente tal estranhamento que fundamentava o trabalho do comentário; é ele, portanto, que está na “base de um renascimento” para a crítica. A beleza não é, nesse contexto, algo supérfluo. A crítica é animada, em primeiro lugar, pela bela aparência. A verdade que o crítico procura deve ser dotada de beleza, mesmo que ela não seja bela “tanto em si mesma, mas para aquele que a busca”²⁶⁰.

A despeito da interpretação muitas vezes pouco ortodoxa que Benjamin faz da filosofia platônica, é a teoria do belo presente no *Banquete* de Platão que lhe serve de base para pensar a relação a relação entre beleza e verdade. Em *As afinidades eletivas*, Benjamin dirá que essa teoria “orienta-se antes de tudo pela beleza corporalmente viva”²⁶¹. Toda a forma artística age de modo a extrair os elementos do caos, dando-lhes aparência de vida, dando-lhes um corpo. O crítico deve perceber o caráter efêmero, transitório, da beleza da obra – da beleza disso que ele ama – para acessar na obra uma significação de ordem filosófica.

A partir desse trabalho, o crítico tem de perceber que o que a forma faz é, em última instância, transformar teor coisal em teor de verdade. E ela o faz no espaço de um instante. Esse instante fica marcado na obra como uma interrupção – trata-se daquilo que Hölderlin chamava de “cesura”²⁶², e Benjamin chama, precisamente, de sem-expressão. “O que põe termo a essa aparência. o proscreeve o movimento e obsta a harmonia é o sem-expressão. Aquela vida funda o mistério, este enrijecimento funda o conteúdo [*Gehalt*] da obra”²⁶³. Nesse sentido, a crítica de arte move-se numa zona de limiar, ela se detém na tensão entre a

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 194.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 19.

²⁶¹ *Idem*, 2009, p. 111.

²⁶² A cesura descreve em Hölderlin uma certa interrupção do ritmo do ritmo típica da poesia trágica grega, cf.: *Observações sobre Édipo; Observações sobre Antígona*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

²⁶³ *Ibidem*, p. 92.

aparência de vida e a morte. “A filosofia da arte de Benjamin começa somente no ponto onde o discurso de Pigmaleão sobre o elemento vivo do belo é interrompido”²⁶⁴.

Se cabe à filosofia, e não ao mito, guiar a interpretação das obras de arte, a figura de Otilie ganha uma importância decisiva, pois – nas palavras de Benjamin – é nela que “o romance parece de forma absolutamente evidente desprender-se do mundo mítico”²⁶⁵. Pois, a partir dela, será possível romper com a bela aparência sensível, que está no centro do romance, e indicar uma ordem mais elevada, não mítica, constitutiva de toda obra de arte verdadeira. No auge de sua submissão aos poderes do mito, Otilie revela sua função redentora. O declínio de sua aparência, sua morte, aponta para uma dimensão da arte que está além do belo aparentar.

²⁶⁴ MENNINGHAUS, 1994, p. 175.

²⁶⁵ BENJAMIN, 2009, p. 81.

3. A tarefa da crítica: beleza e verdade em *As afinidades eletivas*

Logo no início de seu ensaio sobre *As afinidades eletivas*, Benjamin afirma que, em momento algum, a paisagem representada no romance “aparece sob a luz do sol”²⁶⁶. Essa atmosfera obscura é fruto – considera o filósofo – do domínio daquelas forças sobre-humanas do mito. Mas, “por mais obscuro que o mito aí vigore, uma promessa mais pura deve ser visível no romance”²⁶⁷. Em sua parte final, as personagens de Eduardo e Otília são surpreendidos, durante um fugaz reencontro, pelo brilho de uma estrela. Benjamin interpreta essa estrela como signo de uma fugidia esperança de reconciliação, como expressão daquela força messiânica que ele reconhecerá como sendo o cerne do teor de verdade do romance.

Não é fácil compreender – é forçoso admiti-lo – como Benjamin foi capaz de extrair do texto de Goethe tais considerações²⁶⁸. Em que pese essa dificuldade, o comentário torna-se bem mais claro quando o lemos em paralelo com observações de cunho mais teórico. Em verdade, toda cena pintada por Benjamin na sua crítica ao romance de Goethe parece compor perfeitamente com a forma como ele caracteriza a noção de Ideia numa carta escrita pouco depois da publicação do já mencionado ensaio. “As ideias” – ele escreve – “são as estrelas em oposição ao sol da revelação. Elas não brilham no grande dia da história, elas agem nele apenas de modo invisível. Elas brilham apenas na noite da natureza”²⁶⁹.

A crítica do romance goethiano constitui – como já dissemos – a ocasião para Benjamin lidar com a problemática da crítica de arte em geral, lidar com a relação da arte com a filosofia, e, conseqüentemente, com a verdade. “Na Grécia” – ele escreve – “a arte autêntica, a filosofia autêntica – diferentemente de seu estágio inautêntico, o teúrgico – nasce com o fim do mito, uma vez que a arte não se baseia menos na verdade do que a filosofia, e esta não mais do que aquela”²⁷⁰.

Assim, o brilho da estrela que irrompe na lúgubre atmosfera do romance é análogo ao brilho da ideia na noite da natureza. A verdade que Benjamin procura extrair das obras de arte devem brilhar, deve aparecer. É através desse aparecimentos que o crítico-filósofo pode

²⁶⁶ BENJAMIN, 2009, p. 23.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 72.

²⁶⁸ Ora, em um dado momento do romance o narrador chega mesmo a descrever o dia como ensolarado: “o dia claro descortinava-lhes uma vista magnífica” (GOETHE, 2014, p. 87).

²⁶⁹ BENJAMIN, 1979, p. 295.

²⁷⁰ *Idem*, 2009, p. p. 66.

desejar a verdade, a ideia. Assim, é tão-somente na multiplicidade diversa das obras de arte que a ideia ganha uma encarnação sensível. Essa encarnação – como já deve ter ficado evidente – não se deixa expressar numa unidade entre aparência e essência, corpo e alma, mas é caracterizada por uma fratura fundamental.

3.1. Ideal do problema

Neste momento do nosso trabalho, quando já nos encaminhamos para o seu término, seria oportuno retornarmos ao nosso ponto de partida, isto é, a tese de Benjamin sobre o conceito de crítica romântico. Sem dúvida, não será inútil se nos voltarmos mais uma vez para aquele dilema que, de modo aporético, dá-lhe seu inconclusivo remate. Esperamos estar, agora, mais bem preparados para compreender seu obscuro posfácio, afastando qualquer mal-entendido em relação ao problema que – conforme já havíamos notado – atravessa, segundo Benjamin, toda a questão da crítica estética de seu tempo. Referimo-nos, é claro, ao antagonismo entre as posições de Goethe e dos primeiros românticos: a oposição entre Ideal da arte (conteúdo puro) e Ideia da arte (forma pura).

Já notamos, a este propósito, que essa oposição não diz respeito, mais fundamentalmente, ao nível das obras singulares. Tomados enquanto categorias puras da filosofia da arte, forma e conteúdo assinalam, no limite, duas tendências fundamentais de compreensão estética: uma preocupada com a especificidade e a autonomia do seu domínio, outra, com a dignidade de seu objeto.

De um lado, o formalismo – seja ele qual for – conhece apenas o sentido interno ao campo da arte. Em linhas gerais, isso pode indicar as normas e convenções que determinam as produções estéticas, ou uma espécie de transcendentalismo que buscasse enquadrar toda obra num esquema de possibilidades pré-definidas. O conceito de crítica romântico possui uma concepção de forma mais radical. Que a estética romântica seja inteiramente incompatível com o dogmatismo das poéticas clássicas, contrária à fixação de leis gerais que servissem de parâmetro de julgamento das obras particulares, isto já está claro para nós. Mas os românticos também não pretendem resolver o problema da forma construindo algo como um sistema predeterminado de possibilidades combinatórias que antecipasse, virtualmente, toda e qualquer conformação artística. É certo que a imanência das obras em relação ao *medium* da

arte faz com que seu valor seja sempre relativo, interior a um tal *medium*, mas este não se constitui na sincronicidade de um sistema fechado, e sim na diacronia – ou mesmo, na anacronia – de uma história que se pretende viva e aberta ao novo. Em todo caso, tudo deve ser considerado no interior do domínio da arte, pensado enquanto um *continuum* essencialmente aberto, infinito.

De outro lado, o conteúdo – o quê da representação – tende a apontar para uma dimensão além da própria estética. Seja entendendo-o como o assunto, o tema, o sentimento fonte de inspiração, ou mesmo, como a expressão da vida espiritual do artista, ou de seu povo, suas crenças, valores, visões de mundo, enfim, seja qual for a concepção do conteúdo, o conteudismo acaba por fugir aos limites da estética em busca de uma significação mais substancial das obras de arte. No caso de Goethe, é aquela natureza verdadeira, arquetípica, que constitui o real conteúdo da arte, bem como o fundamento de sua beleza. Mas a especificidade do conteudismo goethiano está em admitir a mimese como fundamento da arte, sem destituí-la de sua autonomia.

O sentido da arte acaba como que transcendendo à dimensão estética para apontar para a natureza arquetípica. Com isso, o poeta interdita a possibilidade da crítica, fazendo da obra de arte um ser orgânico e, como tal, bem delimitado – privado de uma significação histórica. Para os românticos, em contrapartida, a obra permanece criticável, mas sua crítica tem de culminar na constatação dos processos produtivos, os elementos temáticos devem ser reduzidos às suas funções formais, e as obras devem ser, afinal, dissolvidas naquele *medium* da arte. As obras revelam-se, então, desprovidas de uma ligação com uma verdade mais essencial, e submetidas a um certo esteticismo. Benjamin quer assegurar a criticabilidade da arte que funda a teoria romântica, ao mesmo tempo em que precisa lhe assegurar um conteúdo de verdade filosófico mais essencial.

Logo no começo da terceira e última parte de seu ensaio sobre *As afinidades eletivas*, Benjamin procura definir a relação entre arte e filosofia. Para tanto, ele introduz o obscuro conceito de “ideal do problema”, que designa a totalidade dos problemas filosóficas. Essa totalidade, o sistema da filosofia,

é de um poderio superior ao que pode exigir a quinta-essência de todos os seus problemas, uma vez que a unidade na solução de todos eles não pode ser indagada. Pois se a unidade na solução de todos os problemas fosse mesmo passível de indagação, então logo se colocaria em relação à indagação que conduz todo esse processo uma nova indagação, sobre a qual

repousa a unidade de sua resposta juntamente com a unidade de todas as demais²⁷¹.

Através desse paradoxo de uma pergunta que não se permite formular dentro de uma lógica discursiva, ao mesmo tempo em que se interdita a possibilidade da unificação do sistema numa única questão, coloca-se a necessidade da unidade – ainda que virtual – do mesmo. E se este não pode ser indagado na sua totalidade, há, no entanto, “configurações que, sem serem perguntas, têm a mais profunda afinidade com o ideal do problema. Estas são as obras de arte”²⁷². Da mesma forma que Goethe buscava alcançar a totalidade da natureza a partir da imersão nos fenômenos, Benjamin procura nas obras de arte singulares uma tal imagem da totalidade – só que esta totalidade não é a da natureza, e sim a da história. É na diversidade múltipla das obras que devemos procurar uma passagem para a totalidade. “O ideal, de acordo com uma lógica que se funda na sua própria essência, pode manifestar-se unicamente em uma multiplicidade”²⁷³. Não é a infinitude contínua da Ideia romântica que está em questão, aqui, mas a finitude descontínua dos Ideais goethianos. A crítica permite encontrar o ideal do problema – a totalidade da filosofia – “na obra de arte, em uma de suas manifestações sensíveis”²⁷⁴, ela encontra a unidade na multiplicidade.

O conteúdo da arte – que Goethe queria encontrar na totalidade da natureza –, Benjamin não poderia nunca buscá-lo numa imagem mítica e totalizadora do mundo natural. Ele pretende encontrá-lo, na verdade, na totalidade do mundo histórico. Esse conteúdo se apresenta de, entretanto, modo negativo na forma da obra, bem entendido, como uma fissura na sua aparente totalidade – o sem-expressão. O reconhecimento dessa cisão não está a serviço, aqui, – como estava para os românticos – da dissolução da forma-de-exposição específica das obras naquele *medium* infinito das formas. Ele está ligado a uma dimensão ético-política da crítica estética. O crítico deve ser capaz ultrapassar a mera aparência sensível das obras do passado para vislumbrar a imagem de uma vida redimida, de bem-aventurança e justiça. O critério para a crítica do conteúdo da obra vê-se, desse modo, assegurado. Também sua aparência se vê justificada pela esperança que ela carrega consigo enquanto aparência de reconciliação. “Pois a aparência da reconciliação pode, deve inclusive ser desejada: apenas ela

²⁷¹ BENJAMIN, 2009, p. 80.

²⁷² *Ibidem*, p. 80.

²⁷³ *Ibidem*, p. 80.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 81.

é a morada da mais extrema esperança”²⁷⁵. O mundo redimido é aquilo visado na materialidade diversa de cada obra – assim como a Ideia o era para os românticos –, a sua verdade está na esperança no mundo messiânico. Assim, a crítica histórico-messiânica que os românticos garantiram para a forma artística, estende-se para o conteúdo. Diferentemente dos românticos, contudo, essa história deve se manifestar como um plano descontinuidades e ruptura, mais próximo aos Ideais goethianos.

Como já deve ter se tornado evidente, para Benjamin, a autêntica crítica de arte deve extrair as obras de arte daquela sucessão de eventos que caracteriza a historiografia burguesa. Elas, tampouco, devem ser inseridas numa história da arte pensada no sentido mais tradicional ²⁷⁶. “A história específica das obras de arte” – declara Benjamin – “é desse tipo, que não se descobre numa ‘história da arte’, mas somente numa interpretação”²⁷⁷. Benjamin continua fiel à ideia romântica segundo a qual a historicidade específica de uma obra de arte corresponde à um movimento interior a ela próprio; de sorte que essa interpretação – essa crítica – deverá entregar-se a esse movimento. Mas este não deve ser percebido pela crítica como uma expansão contínua, e sim como algo irregular, intermitente.

Esse caráter de descontinuidade e historicidade das formas, aliado às exigências de um conteúdo de verdade filosófico pleno de consequências ético-políticas – ambos parecem se manifestar de forma exemplar no conceito de origem, desenvolvido por Benjamin no prólogo do seu *Origem do drama trágico*. Essa noção é desenvolvida por Benjamin, justamente, a partir de um deslocamento dos fenômenos originários goethianos do âmbito da natureza para aquele da história:

Ao estudar, em Simmel, a apresentação do conceito de verdade de Goethe, ficou muito claro para mim que meu conceito de origem [Ursprung] no livro sobre o drama barroco é uma transposição rigorosa e concludente deste conceito goethiano fundamental do domínio da natureza para aquele da história. Origem – eis o conceito de fenômeno originário transposto do contexto pagão da natureza para os contextos judaicos da história²⁷⁸.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 120.

²⁷⁶ “Ordinariamente nas pesquisas de história da arte, resultam sempre apenas numa história do conteúdo ou numa história da forma, para as quais as obras de arte fornecem apenas os exemplos, modelos de toda sorte; uma história das obras elas mesmas nunca foi levada em conta” (BENJAMIN, 1979, p. 295)

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 295.

²⁷⁸ BENJAMIN, 2009a, p. 504.

3.2. Crítica filosófica como ciência da origem

“A origem (*Ursprung*)” – afirma Benjamin – “não tem nada em comum com a gênese (*Entstehung*)”²⁷⁹. Se esta última nos remete para o momento específico em que algo nasce, surge no tempo, aquela primeira descreve uma espécie de salto (*Sprung*) para além da sucessão cronológicas dos eventos históricos. A origem não é, portanto, uma categoria da historiografia tradicional. Ela rejeita inteiramente a temporalidade linear com a qual estamos acostumados, para se inserir numa compreensão intensiva e não extensiva de história. Afastando-se, ao mesmo tempo, da imagem arquetípica da fonte que dá vida ao fluir contínuo das coisas, Benjamin a trata como “um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese”²⁸⁰.

Enquanto “uma categoria plenamente histórica”²⁸¹, a origem tampouco poderia descrever algo como um princípio metafísico. A origem perturba o fluxo natural, inquieta a continuidade temporal, e, por isso mesmo, não deixa de estar relacionada ao mundo histórico. Devemos cuidar, nesse sentido, para não tomá-la como uma apologia nostálgica à volta de um princípio perfeito e puro, retorno de um passado íntegro e harmonioso num futuro utópico. É verdade que a origem implica um movimento de restauração, de rememoração de um passado esquecido ou recalcado, mas esse movimento deve se dar apenas na medida em que este pretérito que retorna seja percebido como inconcluso, e nunca como perfeito. “O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto inacabado”²⁸².

A origem tem de ser, portanto, algo como um limiar, zona em que o próprio tempo – a temporalidade linear – vê-se suspensa. Em relação à obra de arte, ela é aquilo que Benjamin identificou enquanto sendo a sua “*a-histórica*”²⁸³. Essa *a-historicidade* não a torna, contudo, desprovida de relevância histórica, mas desloca as obras de uma história pensada como um contínuo entre passado, presente e futuro. Cabe, ao crítico, portanto, destacar suas “conexões atemporais que não são, no entanto, desprovidas de importância histórica”²⁸⁴. Só poderemos entender essa paradoxal afirmação se estivermos a pensar as obras numa outra temporalidade.

²⁷⁹ *Idem*, 2013, p. 34.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 34.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 34.

²⁸² *Ibidem*, p. 34.

²⁸³ “Do ponto de vista disso que é essencial nela, ela é *a-histórica*” (*Idem*, 1979, p. 295).

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 295.

A ideia benjaminiana, aquela totalidade monadológica, confronta-se com a história enquanto uma origem. Esta é dotada de uma violência – uma violência divina – capaz de irromper com contínuo histórico – ao qual também as obras de arte parecem estar submetidas, graças a sua inserção na história tradicional. Ela suspende por um instante a repetição incessante, e por isso mesmo mítica, que caracteriza a cadeia de violência, de dominação, que está por trás de toda continuidade histórica.

A origem diz uma paradoxal esperança no passado, a visão de um pretérito prenhe de futuro. Sua estrutura é – como nota Gagnebin – “a do instante decisivo, do *Kairós*”²⁸⁵. Como um lampejo, ou melhor, como a estrela que brilha no momento decisivo do romance, a origem descreve uma correspondência do passado no presente, num instante de cognibilidade mútua, no qual ambos se unem na forma de uma constelação.

3.3. O sem-expressão: a crítica como um ato de decisão

Muitos já fizeram notar a afinidade entre as reflexões de Benjamin no prólogo epistemológico-crítico do livro sobre o drama trágico e aquelas presentes em seus textos sobre a linguagem – nomeadamente, *A tarefa do tradutor* e *Sobre a linguagem geral e a linguagem humana*. De fato, há passagens inteiras que se repetem nesses textos. E o conceito de origem não constitui nenhuma exceção a isso. Ora, a relação entre história e linguagem é tão íntima no pensamento benjaminiano que um conceito como esse – fundamental em sua filosofia da história – tem de guardar alguma relação com sua filosofia da linguagem, de tal forma que, se a origem nos obriga a repensar a relação das obras com a histórica, ela também deve gerar as mesmas implicações no campo da linguagem. Uma obra literária como é o caso do romance de Goethe já seria, por si só, uma obra de linguagem. Mas, para Benjamin, essa relação tem de ser mais profunda, na medida em que – como ele mesmo coloca – “para o conhecimento das formas artísticas, vale tentar concebê-las todas como linguagens”²⁸⁶.

A teoria benjaminiana da linguagem – bem como a da tradução que lhe é correlata – é atravessada por um discurso teológico que pensa a linguagem humana a partir das narrativas bíblicas da queda do paraíso e do mito de Babel. Essa perspectiva encontra nas reflexões

²⁸⁵ GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva: 2013, p. 18.

²⁸⁶ BENJAMIN, 2013, p. 72.

primeiro românticas sobre a língua uma influência essencial. Por isso, não seria de todo inútil se fizessemos uma breve digressão – um desvio pelos românticos – para compreender melhor, a natureza da pensamento benjaminiano sobre a linguagem. No seu comentário ao primeiro romantismo, Seligmann-Silva distingue três níveis da linguagem – em estado paradisíaco, em decadência, e, afinal, num processo de restauração:

em primeiro lugar a ‘linguagem anterior à queda’, na qual não há distância entre os signos e os elementos designados, nela o homem compreende sem mediação a linguagem da natureza e das coisas, enfim: esta é a linguagem do conhecimento absoluto. Com a ‘queda’ o homem encontra a pluralidade das línguas, a perda da capacidade de compreender a natureza das coisas, as palavras se distanciam daquilo que elas indicam e o homem como que ‘conhece a ignorância’. Finalmente, esta filosofia da linguagem compreende também a ‘restituição’ da linguagem ‘originária’, o trabalho de colher os cacos perdidos daquela antiga construção harmônica que estão espalhados entre os edifícios da nossa linguagem moderna²⁸⁷.

A linguagem decaída – marcada pelo reconhecimento da arbitrariedade do signo linguístico – só não se deixa identificar sem mais com a ideia de um mero instrumento de comunicação porque, em alguma dimensão, ela é capaz de ecoar aquela antiga língua paradisíaca. Não fosse assim, seria impossível conceber a possibilidade de uma restauração da mesma, e a queda seria um fato irreparável. Não sendo mero instrumento comunicativo, o universo linguístico deve ser tomado como uma totalidade autônoma que engendra a si mesma, “como autorreferente, ‘puro’ e livre de qualquer relação de dependência para com o ‘mundo externo’”²⁸⁸. Isso não implica em nenhuma espécie de descompromisso ontológico da língua, mas, justamente, em algo oposto.

A linguagem autêntica é reflexo de um estado de harmonia originário, e, como tal, possui um caráter mágico, demiúrgico. Na verdade, todo o mundo deve ser lido desse modo. “Mundo e linguagem se misturam como cartas de um baralho. Com efeito, para os românticos, não apenas a nossa linguagem decaída guarda elementos que apontam para a perda do estado de totalidade, mas também o mundo e a natureza podem, para eles, ser lidos como um universo simbólico, através do qual se obtém uma mediação com o absoluto”²⁸⁹. Num gesto análogo àquele que estende a propriedade reflexiva a todo real, os românticos

²⁸⁷ SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 26.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 28.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 29.

compreendem toda realidade efetiva como falante, como linguagem. O mundo deve, então, ser lido como um livro; muito embora não haja mais aquela imediatez do conhecimento que havia no paraíso. “Tudo é escritura, signo, mas signo opaco, não há um sentido transcendental que fornece a unidade (do sentido) do mundo”²⁹⁰, de tal forma que seria mais correto afirmar que tudo é significante, cujo significado sempre escapa. As palavras estariam fadadas a uma transmissão sem fim – errância da significância cujo sentido sempre fugiria.

Vale ressaltar que a terminologia estrutural – utilizada pelo próprio Seligmann-Silva – não aparece, evidentemente, em nenhum dos textos do românticos. Ela é bastante apropriada para descrever a linguagem decaída, mas nunca poderia ter sido formulada pelo romantismo, cuja concepção de linguagem não a reduz a esse estado de decadência. Ora, a linguística moderna assume, já de saída, a tese da convencionalidade do signo linguístico. Os românticos, em contrapartidas, insistem numa dimensão – por assim dizer – performativa de linguagem, a linguagem originária.

“O tradutor – do mundo, ou seja, o poeta e o filósofo, assim como o tradutor de textos – deve, portanto, sempre ter na mira a linguagem ‘originária’”²⁹¹. A tradução se dá como o processo de restauração daquela linguagem perdida. Seria incompatível com a teoria romântica pensar a tradução como uma transposição de significados de uma língua para outra, que só se diferenciariam por conta dos seus significantes. Traduzir não é transpor uma língua à outra, mas aproximá-las ambas daquela unidade perdida – mas visada em toda língua particular – da língua originária.

Entretanto, nem Novalis nem os irmãos Schlegel chegaram realizar o ideal romântico de tradução. Foi somente com as traduções de Hölderlin que, segundo Seligmann-Silva, esse ideal se concretizou. “A tradução hölderliniana – de certo modo a única realizada autenticamente dentro do espírito romântico – inverte essa equação que valoriza o intelectual [ou seja, o campo do significado], atribuindo ao ‘literal’ o papel mais importante da empresa tradutória”, trazendo para o primeiro plano a dimensão do significante. Mais atenta à forma que ao sentido, esse modelo superliteral de tradução leva, paradoxalmente, à criação de uma obra quase inteiramente nova, acentuando a diferença irreduzível entre as línguas. Daí a enorme estranheza que elas geralmente provocam no leitor, que estranha justamente aquilo que lhe parece mais familiar – sua língua materna.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 30.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 33.

Com efeito, o que está em jogo nesse processo não é apenas a identidade da língua original, mas também a identidade daquela que é o destino da tradução. É isso que se encontra expresso no fragmento 393 da *Athenäum*: “Para poder traduzir perfeitamente dos antigos para o moderno, o tradutor teria de dominar tanto este último que, se necessário, poderia fazer todo o moderno, mas ao mesmo tempo entender tanto o antigo que, se necessário, não poderia apenas imitá-lo, mas também criá-lo de novo”²⁹². A tensão entre elas é que constituirá a identidade de ambas.

Haroldo de Campos captou com bastante acuidade o que estava em jogo nas traduções hölderlianos de Sófocles. “Hölderlin” – diz-nos Campos – “é um tradutor exegeta, pratica uma espécie de tradução litúrgica, transubstancia a linguagem original na linguagem da tradução como o oficiante-hermeneuta de um rito sagrado que procurasse conjurar o verbo primordial”²⁹³. Nessa eucaristia da tradução – para nos mantermos fiéis a metáfora de Campos – o que se nos revela é a linguagem adâmica. É esta última que é visada na diversidade das línguas particulares, tal como o ideal do problema era visado na singularidade de cada obra.

A teoria benjaminiana da tradução deve ser compreendida num sentido bem próximo às traduções hölderlianas – que chegam a ser citadas em *A tarefa do tradutor*. Mas como poderíamos entender a língua adâmica, a língua dos nomes? Ela não constitui um início cronológico, mas uma língua originária – no sentido benjaminiano do termo –, isto é, algo capaz de suspender, por um instante, a infinita cadeia de transmissão que destina as línguas à sua história. Como diz Agamben:

Na medida em que alcançou a perfeita transparência para si mesma, na medida em que só diz e se entende a si mesma, a palavra restituída à ideia se dissolve imediatamente, é “pura história”, mas uma história já sem gramática nem transmissão, que não conhece passado nem repetição, mas repousa unicamente em sua passagem²⁹⁴.

Ela é uma língua pura, sem mediação de sentido, “que nada mais expressa – mas que, enquanto inexpressiva palavra criadora é o visado em todas as línguas”²⁹⁵. Essa palavra

²⁹² SCHLEGEL, 1997, p. 126.

²⁹³ CAMPOS, H. “A palavra vermelha de Hölderlin”. In.: *A arte no horizonte do improvável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 97.

²⁹⁴ AGAMBEN, G. “Língua e história: categorias linguísticas e categorias históricas no pensamento de Benjamin. In.: _____ . *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 47

²⁹⁵ BENJAMIN, 2013, p. 116.

inexpressiva nos remete para aquele sem-expressão presente no ensaio sobre *As afinidades eletivas*. Neste ensaio, Benjamin considera que essa palavra, a cesura da obra, surge quando a voz do narrador interrompe o fluxo narrativa e diz: “A esperança passou como uma estrela que cai do céu por sobre suas cabeças”²⁹⁶. Nessa frase está condensado um instante de interrupção, a fissura do romance de Goethe. Nela emerge “o poder sublime do verdadeiro”²⁹⁷, que está para além do domínio da aparência e do mito.

“A crítica” – escrevia Benjamin em *A técnica do crítico em treze teses* – “é uma causa moral”²⁹⁸. O gesto filosófico da crítica estética é, ao mesmo tempo, um gesto ético-político – a suspensão dos poderes do mito. Se é verdade o que Gagnebin diz, a saber, que “Benjamin se inscreve de maneira clássica na moral kantiana da autonomia”²⁹⁹, isso não quer dizer que Agamben se equivoque ao pensar a ética benjaminiana enquanto uma “doutrina da felicidade”³⁰⁰. Bem-aventurança e liberdade parecem se condensar, em Benjamin, numa única ideia, a ideia de redenção. “A imagem da felicidade está indissolúvelmente ligada à da redenção”³⁰¹.

Essa redenção se dá num instante de decisão capaz de romper com a continuidade de uma história de dominação – aquele incessante acúmulo de ruína sobre ruína visto pelo anjo da história³⁰². A palavra decisão ressoa, no português, a memória etimológica do termo latino *caesura*. O verbo decidir remonta ao verbo latino *dēcīdō*³⁰³, que, por sua vez, guarda em si a palavra *caedo*³⁰⁴. Esta diz corte, enquanto decidir diz cortar, separar. Assim, o trabalho do crítico compreende um gesto de pontuação que permite elaborar a cisão, o corte, que separa aparência e essência na obra de arte. Ele não acha nenhuma essência por trás da aparência, tampouco faz desta a única realidade essencial. Sua tarefa consiste num ato de decisão, que, enquanto tal, supera a materialidade imanente da obra – seu teor coisal – para fazê-la apontar para o plano da vida redimida – seu teor de verdade. Seu ato consiste em apontar para aquela origem da obra.

²⁹⁶ GOETHE *apud* BENJAMIN, 2009, p. 119.

²⁹⁷ BENJAMIN, 2009, p. 92

²⁹⁸ *Idem*, 2012, p. 32.

²⁹⁹ GAGNEBIN, 2014, p. 56.

³⁰⁰ AGAMBEN, G. “A origem e o esquecimento”. *In.*: _____. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 185.

³⁰¹ BENJAMIN, 2012, p. 242.

³⁰² Cf.: *Ibidem*, p. 246

³⁰³ MACHADO, J. P. *Dicionário etimológico da língua portuguesa vol. II*. Lisboa : Livros Horizonte, 1977, p. 286.

³⁰⁴ SANTOS SARAIVA, F. R. *Novíssimo dicionário latino-português : etimológico, prosódico, histórico, geográfico, mitológico*. Rio de Janeiro: Garnier, 1993, p. 338.

Conclusão

Procuramos apresentar neste trabalho como Benjamin compreende a tarefa da crítica filosófica. Para tanto, tomamos como base seu ensaio sobre “*As afinidades eletivas* de Goethe”. Partindo da distinção entre teor coisal e teor de verdade, o texto de Benjamin pretende diferenciar, rigorosamente, o trabalho filosófico do crítico da ocupação filológica do comentador, elaborando dois níveis de leitura distinto. Mais do que lançar mão dos pressupostos filosóficos da atividade da crítica, Benjamin faz de seu texto o lugar privilegiado de sua confrontação com o problema da crítica; de tal forma que ele se constitua, ao mesmo tempo, como uma espécie de paradigma da crítica estética.

Enquanto um exemplo de crítica, o ensaio revela, por um lado, que o romance constitui o testemunho de uma sociedade que, acreditando ter expurgado os demônios de outrora, vê-se e aprisionada pelos seus obscuros poderes míticos – para os quais aponta seu teor coisal. Por outro, ele revela o teor salvífico do romance, um gesto de ruptura, de escape para fora do círculo do mito – que compreende o seu teor de verdade. Nesse processo, Benjamin acaba por tematizar a própria tarefa da crítica de arte. Esta também deve trazer à tona a fissura constitutiva de toda autêntica obra de arte – a cisão entre aparência e essência que a constitui enquanto tal.

Não se trata, contudo, de buscar na obra algo como um princípio metafísico do ato de criação artística, o momento de passagem do não-ser ao ser, atualização plena da potência em ato. Benjamin já havia aprendido com os românticos a ver nas obras de arte uma dimensão de negatividade, isto é, a compreendê-las não como perfeitas e autossuficientes, mas como essencialmente abertas. Como bem vimos, a gnosiologia primeiro romântica, fundada na especulação fichteana sobre a natureza da reflexão, forneceu os fundamentos epistemológicos para conceber as obras como seres cheios de potencialidades latentes. Ao crítico caberia a tarefa de desdobrá-las num processo infinito de avivamento da reflexão presente em toda verdadeira obra de arte.

Esta concepção de crítica de arte parece se apoiar, no entanto, numa visão demasiado positiva do processo histórico. O crescimento orgânico da reflexão romântica, que vai da forma-de-exposição das obras específicas até a Ideia da arte, é recusado por Benjamin. Ele precisa repensar aquela dissolução das obras singulares no *medium*-de-reflexão que

caracteriza a atividade da crítica para o primeiro romantismo. Conforme procuramos mostrar, a obra goethiano foi um ponto de apoio essencial para tal empreitada.

A teoria estética de Goethe preserva a singularidade das obras de arte, resguardando, ao mesmo tempo, a beleza sensível, pensada como a relação entre elas e os arquétipos. Em compensação, o poeta acaba sacrificando a possibilidade da crítica, deixando de lado o problema da forma e fazendo da natureza arquetípica o verdadeiro conteúdo da arte. Benjamin quer preservar a criticabilidade da arte presente na teoria romântica, mas também procura manter a singularidade sensível da obra, além de sua relação com um conteúdo significativo. Trata-se, aqui, do problema da oposição entre o Ideal goethiano e a Ideia romântica, cuja solução parece residir, para Benjamin, menos numa síntese do que – nas palavras de Castro – numa espécie de “híbrido”³⁰⁵ entre aquelas duas teorias. Nosso trabalho buscou ler o ensaio sobre *As afinidades eletivas* como o lugar onde Benjamin construiu uma saída para tal questão.

No decorrer da nossa leitura, a personagem de Otilie se revelou como uma peça chave nessa problemática. A tensão entre beleza e destinação para morte faz dela um elemento central na interpretação de Benjamin. Graças a essa tensão, Otilie nos coloca diante da própria diferença entre aparência e essência presente em toda obra de arte, o que acaba tornando-a uma espécie de alegoria para o processo de mortificação característico da crítica benjaminiana.

A essência, a verdade, que a crítica persegue necessita da aparência. Não que esta seja como que o suporte daquela. Não há, aqui, nenhum tipo de conciliação entre essência e aparência – o que Benjamin identifica como uma visão mítica do belo artístico. A crítica benjaminiana compreende um trabalho de desconstrução, ela transforma em ruína aquela enganosa aparência de totalidade das obras singulares. Esta operação não revela uma essência positiva escondida por trás da aparência; mas sim, uma negatividade inerente à forma artística, o sem-expressão. Assim, a obra de arte se apresenta não como algo independente e bem acabado – como queria Goethe –, mas algo aberto e, por isso mesmo, pleno de potencialidade – como queriam os primeiro românticos. Por outro lado, vimos também que, ao recusar a dissolução da forma-de exposição que estes últimos propunham, Benjamin aproxima-se de Goethe.

³⁰⁵ CASTRO. C. *A alquimia da crítica: Benjamin e As afinidades eletivas de Goethe*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011, p. 168.

A crítica benjaminiana acompanha com desconfiança e atenção o processo de transmissão sofridos pelas obras de arte, as múltiplas leituras pelas quais estas passaram, tentando acessar outras camadas de sentido que não aquela determinada pela tradição. Esse procedimento não pode ser descritos como uma assintótica aproximação da verdade, da Ideia, mas sim nos termos de uma suspensão, de um salto, para fora do *continuum*. Ele se dá como uma busca daquela temporalidade que – como procuramos evidenciar – Benjamin chamou de origem, cuja referência mais imediata se encontra, justamente, nos fenômenos originários goethianos. O filósofo desloca esse conceito do contexto mítico-natural para o contexto histórico-messiânico. Com isso, as obras de arte ganham, ao mesmo tempo, uma significação ético-política, qual seja, a redenção do domínio do mito.

Elas compreendem, desse modo, algo que resiste ao desfile dos vencedores que caracteriza a história oficial; estão prenhes de potencialidades esquecidas, recalçadas. A tarefa da crítica consiste, nesse sentido, em redimir esse passado esquecido, revelando outros futuros que ele comporta. Se “cada época sonha a seguinte”³⁰⁶, cabe ao crítico aprender a ler esse sonho. Isso não quer dizer que o saber deva largar sua vigília, abdicando da realidade em nome de um devaneio qualquer. É, na verdade, o próprio real que deve se alargar para além da mesquinhez de um atual estado de coisas, e passar a responder pelos germes de um outro lugar, de uma utopia que o constitui enquanto tal. Uma utopia que se encontra, paradoxalmente, no passado, não porque ele correspondesse a um tempo perfeito, mas, ao contrário, por conta de seu inacabamento.

³⁰⁶ Benjamin usou essa frase lapidar de Jules Michelet como uma das epígrafes do “Exposé de 1935”. Cf.: BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 41.

Bibliografia:

- ADORNO, T; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- AGAMBEN, G. *Signatura rerum: sobre o método*. São Paulo: Boitempo, 2019.
- _____. “Língua e história: categorias linguísticas e categorias históricas no pensamento de Benjamin”. In.: _____. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- _____. “A origem e o esquecimento”. In.: _____. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- ARISTÓTELES. *Ética Nicômaco*. In.: *Aristóteles II*. São Paulo: Abril Cultural, 1979 (Os Pensadores).
- _____. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2015.
- ARENDT, H. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.
- BENJAMIN, W. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- _____. *Correspondance 1910-1928*. Paris: Éditions Aubier-Montaigne, 1979
- _____. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.
- _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2013.
- _____. *Gesammelte Briefe 1910-1940*. Frankfurt: Suhrkamp, 1978.
- _____. *Gesammelte Schriften I*. Frankfurt: Suhrkamp, 1991
- _____. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas vol. I*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- _____. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013b.
- _____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São paulo: Iluminuras, 2011.
- _____. *Oeuvres I*. Paris: Gallimard, 2000.
- _____. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013a.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009a.

- CAMPOS, H. “A palavra vermelha de Hölderlin”. *In.: A arte no horizonte do improvável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CASTRO, C. *A alquimia da crítica: Benjamin e As afinidades eletivas de Goethe*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.
- _____. “Sobre o tapete da verdade: Benjamin e Hölderlin”. *In: Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. I, n. 2 (mai-ago/2007), pp. 47-57.
- _____. “Walter Benjamin: crítica e verdade”. *In: HUSSAK, P.; VIEIRA, V. (org.). Educação Estética*. Rio de Janeiro: NAU; EDUR, 2011, pp. 103-122.
- DUARTE, P. *Estio do tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- ECKERMANN, J.P. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida: 1823-1832*. São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- GAGNEBIN, J. M. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013, pp. 103-122.
- _____. *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- GATTI, L. *Constelações: Crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009.
- GOETHE J.W. *As afinidades eletivas*. São Paulo: Nova Alexandria, 2008.
- _____. *As afinidades eletivas*. São Paulo: Penguin; Cia. das Letras. 2014.
- _____. *De Minha Vida. Poesia e Verdade*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- _____. *Doutrina das cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 2011.
- _____. *A metamorfose das plantas*. São Paulo: Edipro, 2019.
- _____. *Escritos sobre literatura*. Rio de Janeiro: 7letras, 2000.
- HÖLDERLIN, F. *Observações sobre Édipo; Observações sobre Antígona*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008
- KANT, I. *Metafísica dos costumes*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.
- _____. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995
- LUKÁCS, G. *Goethe and his age*. London: Merlin Press, 1979.
- _____. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.
- MENNINGHAUS, W. “L’ an-expressif: Les métamorphoses de l’absence d’image chez Walter Benjamin”. *In.: UNSELD, S (org.). Pour Walter Benjamin*. Bonn : Inter Nationes, 1994.

- OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- PLATÃO. *Banquete*. Belém: Ed.ufpa, 2011.
- _____. *Fedro*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- SELIGMANN-SILVA, M. *Ler o livro do mundo. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária*. São Paulo: Fapesp; Iluminuras, 1999.
- SELIGMANN-SILVA, M. (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2007.
- SCHLEGEL, A. *Doutrina da arte*. São Paulo: Edusp, 2014.
- SCHLEGEL, F. *Fragmentos sobre poesia e literatura; Conversa sobre poesia*. São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- _____. *O dialeto do fragmento*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SCHILLER, F. *Sobre graça e dignidade*. Porto Alegre: Movimento, 2008.
- SÜSSEKIND, P. *Helenismo e classicismo na estética alemã*. Tese (doutorado) – UFRJ/ Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/ Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2005.
- SZONDI, P. “Esperança no passado: sobre Walter Benjamin”. In.: IANNINI, G.; GARCIA, D.; FREITAS, R. (org.). *Artefilosofia: Antologia de textos estético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- THEODOR, A.; BENJAMIN, W. *Correspondência 1928 - 1940*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- TODOROV, T. *Teorias do símbolo*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- WERLE, M. A. *A aparência sensível da ideia: estudo sobre a estética de Hegel e a época de Goethe*. São Paulo: Edições Loyola, 2013

